آذر نفيسي

ذلك العالَم الآخر

نابوكوف ولُغز المنفى

ترجمة: علي عبد الأمير صالح

مكتبة

منشورات الجمل

آذر نفيسي: **ذلك العالَم الآخر**

آذر نفيسي أستاذة جامعية زائرة (تحمل لقب بروفيسور)، ومديرة «مشروع الحوار» في «معهد السياسة الخارجية» التابع لجامعة جون هوبكنز. كانت قد عملت بتدريس مادة «الأدب الغربي» في جامعة طهران، والجامعة الإسلامية الحرة، وجامعة العلامة الطباطبائي. في سنة ١٩٨١ فُصلت من جامعة طهران بعد رفضها ارتداء الحجاب. في سنة ١٩٩٤ حصلت على منحة دراسية من جامعة أوكسفورد، وفي سنة ١٩٩٧، غادرت هي وأفراد أسرتها إيران متجهة إلى الولايات المتحدة الأميركية. تكتب في الصحف الأميركية: نيويورك تايمز، واشنطن بوست، وول ستريت جورنال، ونيو ريببلك، كما ظهرت مرات لا حصر لها في المقابلات والبرامج الإذاعية والتلفازية. تُقيم حالياً في واشنطن العاصمة، مع زوجها وابنتها وابنها. صدر لها عن منشورات الجمل: **أن تقرأ لوليتا في طهران** (سيرة في كتاب)، ٢٠٠٩؛ **أشياء كنتُ ساكتة عنها** (ذكريات) ٢٠١٤؛ **جمهورية الخيال – أميركا في ثلاثة كتب**، ٢٠١٦.



آذر نفيسي

ذلك العالَم الآخر

نابوكوف ولُغز المنفى

ترجمة: علي عبد الأمير صالح

منشورات الجمل

وُلد **علي عبد الأمير صالح** في مدينة الكوت - واسط سنة ١٩٥٥. يمارس كتابة القصة القصيرة والرواية والترجمة منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين. نال جائزة وزارة الثقافة العراقية في الترجمة سنة ٢٠٠٠، وفي الإبداع الروائي سنة ٢٠٠٩، وجائزة دار الشؤون الثقافية العامة في النقد الأدبي سنة ٢٠٠٩، وجائزة الإبداع العراقي / وزارة الثقافة والسياحة والآثار لعام ٢٠١٧، في حقل الترجمة. ترجم ونشر أكثر من أربعين كتاباً. من ترجماته لدى منشورات الجمل: توماس مان: **الجبل السحري** (٢٠١٠)؛ آذر نفيسي: **أشياء كنتُ ساكتة عنها** (٢٠١٤)؛ آذر نفيسي: **جمهورية الخيال** (٢٠١٦)؛ كيفن م. وودز: **أشرطة تسجيل صدام السرية** (٢٠١٧)؛ جوزيه ساراماغو: **قابيل** (٢٠١٧)؛ جوزيه ساراماغو: **العمى** (٢٠١٨)؛ إيلي أور: **المطيرجي** (٢٠١٨)؛ سيس نوتبوم: **طقوس** (٢٠١٩)؛ ضياء حيدر رحمن: **في ضوء ما نعرفه** (٢٠٢١).

آذر نفيسي: **ذلك العالَم الآخر**، الطبعة الأولى
ترجمة: علي عبد الأمير صالح

ص.ب: ٧٣١١١ - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

Azar Nafisi: *That Other World: Nabokov and the Puzzle of Exile*

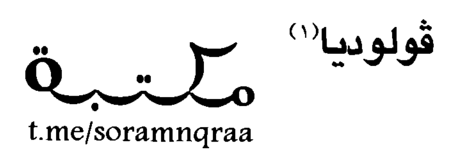
Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

إلى طلبتي في إيران

وإلى أفراد أسرتي، بيجان، نيغار، ودارا نادري

مقدّمة الطبعة الإنكليزية

ڤولوديا[1]



بدأ كلّ شيء بهذا الكتاب. أعني الطريقة التي كتبتُ فيها كُتبي الأخرى قد تشكّلت بواسطة عملية كتابة هذا الكتاب. وعلى غرار قصة حياة، الكتابُ، أيّ كتاب، يمتلكُ تاريخه الضبابي، وتُشكّلُه الظروفُ المعقدة، الأحداث غير المتوقَّعة، والمُصادفات الغريبة. في هذه الحالة، قصة تلك العوامل المتنوّعة، التي تأتي سويةً في زمان ومكان مُحدَّدين بوسعها أن تزوّدنا بجواب معقول للسؤال القائل، لماذا نابوكوف؟ لماذا أدّونُ كتاباً عن نابوكوف في بلدٍ يُسمّى الآن (جمهورية إيران الإسلامية)، التي كانت تُسمّى في يوم ما (إيران) وفي زمن سابق (بلاد فارس)؟ ما الذي يجعل نابوكوف وثيق الصلة بالحياة في (الجمهورية الإسلامية)؟

باستطاعتي، بطبيعة الحال، أن أُحصي سائر ارتباطاتي - الواقعية والمتخيَّلة - مع نابوكوف، بدءاً بالتاريخ الطويل والصاخب بين إيران وجارتها الشمالية روسيا، وتأثير روسيا في تشكّل تاريخ وثقافة إيران الحديثين. ثمة شعور غير قليل بالإذلال والحزن بين الإيرانيين فيما يتصل بهزائم بلادهم المُدمِّرة في القرن التاسع عشر على أيدي الروس،

(١) ڤولوديا: هو اسم مختصر ومُحبب لڤلاديمير. بالطبع، المقصود هنا: ڤلاديمير نابوكوف - م.

الأمر الذي أدى إلى أن تتخلّى إيران عن (القوقاز) ونصف (بحر قزوين) لمصلحة روسيا، وبعدها كان هنالك تأثير روسيا وتالياً تأثير (الاتحاد السوفييتي) العميقين في تشكّل الأيديولوجيات السياسية الحديثة في إيران بالإضافة إلى ذائقتها الأدبية وميولها - تأثيرات في أفضل وأسوأ معنى للكلمة: الأدب العظيم والأيديولوجية الشيوعية. يبدو أنّ إيران قد حذت حذو روسيا - لحسن الحظ، على قياس أصغر - في تمرّدها ضد الدكتاتورية السياسية، خلق حكومة مؤقتة ليبرالية قصيرة الأمد، وفي النهاية ثورة أيديولوجية شمولية عنيفة.

باستطاعتي أيضاً أن أنوّه بتأثير الأدب الروسي في أصحاب الفكر والإبداع الإيرانيين، وفي تعليمي. في الوقت الذي أصبحتُ فيه في سن الخامسة عشرة قرأتُ كتباً كثيرة كان قد قرأها نابوكوف: ليس فقط فيكتور هوغو، ستندال، جين أوستن، وتشارلز ديكنز، إنما أيضاً تولستوي، غوغول، دوستويفسكي، تورغنيف، وتشيخوف. وكي أمط التشابهات، ربما أُشير إلى تعليمي الليبرالي في محيط أسرة كانت جزءاً من الطبقة العليا، مع أنها كانت تحتقر ذلك التعليم. أصبح أبي أصغر مدير بلدية لطهران، وذا شعبية واسعة، وكانت أمي واحدة من بين النساء الست اللواتي تم انتخابهن أولَ مرة للبرلمان الإيراني في العام ١٩٦٣؛ كلاهما كان متمرداً على تلك المؤسسات التي كانا يخدمانها ببساطة. أمي لم تبقَ في البرلمان أكثر من دورة واحدة، وكوفئ أبي بسبب «تمرّده» على رئيس الوزراء ووزير الداخلية، بالإيداع أربعة أعوام من دون مُحاكمة في «سجن مؤقت»، إلى أن حاكموه فعلاً وبرأوه تماماً. ليس أبواي فحسب بل أغلب أعضاء عشيرة نفيسي كانوا غير متأثرين بالثروة والطبقة الاجتماعية أو غير مهتمين بهما، مع أنهم كانوا قد تشكّلوا بواسطة التعليم والثقافة، وكان باستطاعتهم أن يُصبحوا مُتكبّرين بنحو مُضجر بسببهما. وبعدها بطبيعة الحال، على غرار نابوكوف، أصبحتُ منفية في أميركا. هذه الحقائق كلّها من الجائز أن

يكون لها بعض التأثير في مسألة كيف ارتبطتُ بنابوكوف. إلا أنني لا أعتقد أنّ أياً من هذه العوامل كان عاملاً حقيقياً في تشكّل وجهات نظري المتصلة بنابوكوف أو افتتاني بعمله. ولا أؤمن فعلاً باستعمال عمل قصصي خيالي بوصفه امتداداً أو استعارة من أجل قصة حياتي أو من أجل قصة حياة أيّ شخص آخر.

في تأليف هذا الكتاب وددتُ أن أبتعد عن ذلك النوع من المقالات الأدبية التي درستُها؛ التي كانت شائعة في إيران وتلك التي كتبتُها. مللتُ من ذلك النوع من المقالات، وأحسستُ أنني لا أزال أكتب أوراق الفصل الدراسي في الكلية - إنما حتى في الكلية تُهتُ عن الأسلوب التقليدي في كتابة تلك النصوص التي كانت غير مُلهِمة في كثير من الأحيان. كان من المؤمل أن يكون كتابي عن نابوكوف، إنما ليس تحليلاً أدبياً لعمله القصصي. سيكون تركيزي على الاتكال المتبادَل للعمل القصصي والواقع والتقاطعات التي يلتقي فيها الاثنان، كلّ واحدٍ منهما يتحوّل إلى استعارة للآخر. وددتُ أن أروي بدلاً من أن أفسر كيف أن الأزمنة والظروف المختلفة قد شكّلت وجهات نظري وتفسيراتي لعمل نابوكوف القصصي، وكيف أنّ قراءة كتبه قد عكست تلك الحقائق بينما كانت تغيّر وتدمّر قدرتي على فهمها. كان من المؤمل أن يكون كتابي سرداً لتجاربي ولأعمال نابوكوف القصصية.

أمضيتُ ساعات طويلة مُثيرة ومصحوبة بالقلق ساعيةً إلى أن أجد التوازن الصحيح بين الواقع والتجارب القصصية. لسبب واحد، اكتشفتُ أنّ الواقع ليس ملموساً وغير قابل للنقاش كما يبدو عليه، أو كما نُريده أن يكون، وأنّ العمل القصصي ليس لاواقعياً كما نعتقد أنه كذلك. غير أنّ تلك ليست مشكلة؛ إن العيب الرئيس هو ما يتعلّق بالواقع الذي حاولتُ أن أبيّنه: ذلك الواقع نفسه سيكون العائق الرئيس الذي يقف في طريق تأليف كتابي. وربما، أحد الحوافز الكبرى من أجل تأليفه.

أتذكر بنحو حيويّ اللحظةَ التي اكتشفتُ فيها كيف أنني أردتُ أن أكتب الجملة الأولى من كتابي. كنتُ قد زرتُ تواً الشاعر الإيراني بيجان إلهي (Bijan Elahi)، وهو أحد الشخصين اللذين عرفتُهما في إيران تلك الآونة، اللذين يعرفان نابوكوف فعلاً - لم يكن بيجان ببساطة مُطّلعاً على نتاجه، بل كان شغوفاً به بنحو أصيل. (الخبير الآخر هو ناقد أدبي لامع الذكاء ومنعزل عن العالم كنتُ قد سمّيته «الساحر»). كان ذاك واحداً من تلك الأيام الخريفية المُشمسة. يقع منزل إلهي في الشطر الأقدم من شمال طهران، قريباً من الجبال، ولا يزال يحتفظ بصفته المُغبرة، شذا التربة، وورق الشجر يرتفعان مع الغبار فيما كنتُ أجتاز الزقاق المؤدي إلى منزله. كانت حجرة المعيشة معتدلة البرودة ومظلمة، نوافذ فرنسية كبيرة تنفتح على حديقة وارفة الظلال، مليئة بالأشجار، وكانت الأشجار دائمة الخضرة تحجب أشعة الشمس. بدا كما لو أنّ تلك الحديقة الخصوصية قد قاومت بتعمد ألوان الخريف. شرحتُ بحماسة لإلهي لماذا أردتُ أن أكتب عن نابوكوف، لماذا شعرتُ أنّ هذا وثيق الصلة جدّاً بالأزمنة التي كنا نعيشها - ونعم، نعم، عرفتُ أنّ هذا لم يكن يهمّ في حقيقة الأمر، وأنّ الأدب العظيم خالد، لكن في ذلك الحين، ها نحن أولاء: حتى إذا لم نكن نعيش في أزمنة استثنائية، أزمنتُنا بطريقة أو بأخرى تؤثر في الكيفية التي نقرأ أو نكتب فيها.

غادرتُ عالَمه الأخضر المُورق بخياره الخاص بالفصول وخرجتُ إلى نور ساعةٍ مبكرة من وقت ما بعد الظهر، وأنا مبهورة بالألوان المستحيلة لأوراق الشجر، ليس فقط اللون الأصفر، الأحمر، والبُني، بل اللون الذي ميّزتُه بوصفه نحاس الخريف. من الزقاق المُغبر، انعطفتُ إلى النور الأكثر وضوحاً والإسفلت العاري للشارع الرئيس. أحسستُ بأني مبتهجة ومتململة ومُستثارة، أتعقبُ عدداً وافراً من الأفكار المبعثرة التي كانت تغدو متهوّرة، على غرار الأطفال العابثين،

وتتهرّب من محاولاتي في الإمساك بها. كان الشارعُ يقع على منحدر حاد، وفيما كنتُ أنزل، توقفتُ بغتةً، وقد أمسكتُ بواحدة من تلك الأفكار المتملّصة ولم أشأ أن أدع أسيري يفلت. أخرجتُ دفتر ملحوظاتي من حقيبتي وكتبتُ تلك الكلمات: «أول كتاب قرأتُه من تأليف نابوكوف هو (*آدا*). صديقي تيد هو الذي أعطاني إياه، حيث كتب على الورقة الخالية من الكتابة، [إلى آذر، آدا العائدة لي، تيد]».
كان لقائي الأول بنابوكوف مُبهِجاً وشخصياً بعمق، لوّن مزاجُه سائرَ قراءاتي اللاحقة لأعماله. بدا ذلك أشبه بـ«الخَدَر في العمود الفقري» الذي كان يطلبُه من القراءة والقُرّاء. قرأتُ (*آدا*) كما أقرأ حكاية من حكايات الجان، من دون أن أفتح مرة واحدة قاموساً كي أرفع بصري إلى الكلمات أو أفتش عن التلميحات، التي ناقشتُها بحماسة مع تيد. كنا يافعين جداً، وكنا متحابين وشغوفين بالأدب. يبدو هذا أشبه بافتتاحية جيدة لكتابي الأول.

لكن بعد كتابة تلك الكلمات مباشرة، عرفتُ أني لن أتمكن من نشرها. ليس فقط الانشقاق السياسي أو الانتقاد بل البَوْح العلني للعواطف الجامحة المتعلّقة بالحب اليافع، أو الحب عموماً، كان محظوراً أيضاً. كان ذلك إشارة إلى نوع النظام الذي أصبحت عليه (الجمهورية الإسلامية) بحيث إنه بالإضافة إلى الإساءات والجرائم السياسية، التعبير العلني عن الحب بأيّ صورة من الصور، أو بأيّ شكلٍ من الأشكال، ومن بينها الشعر، لم يكن فقط محظوراً وخاضعاً للرقابة بل مُعرّضاً للعقوبة أيضاً. في قصيدة «في هذا الزقاق المسدود من جانب واحد»، كتب الشاعر أحمد شاملو عن مَقتل الحب، الفرح، والشعر في (الجمهورية الإسلامية)، مُستهلاً قصيدته بالكلمات الآتية:

يشمون نَفَسكِ
خشية أن تتفوّهي بـ: أنا أحبك،

يشمون فؤادكِ:
هذه أزمنةٌ غريبة، عزيزتي.

يجلدون الحُبَّ بالسوط
عند حاجزِ المرور.
دعينا نُخبئ الحبَّ في حجرة المؤن.

في هذا الزقاق المُغلَق الملتوي، حين تهبطُ القشعريرة،
يغذون النيران
بأخشابٍ من الأغاني والأشعار.
لا تجازفي في «التفكير»:
هذه أزمنةٌ غريبة، عزيزتي . . . .

عرفتُ أنّ أول جملة فكرتُ فيها فيما يتصل بكتابي كانت قد أصبحت أصلاً الضحية الأولى للحقيقة التي أردتُ أن أرويها. إذا كانت مسألة الكتابة عن الوقوع في غرام رجل (ورجل أجنبي بالإضافة إلى ذلك) ممنوعة بحسب القانون، عندئذ تشويهها واستهجانها من المؤكد أن يعقبا ذلك في حالة الطباعة. إن ظهوره (أيّ الوقوع في الغرام) في الطباعة سيكون، على أية حال، دليلاً على أنّ أشياءَ كهذه موجودة فعلاً ومن الممكن الاحتفاء بها على الرغم من الرقابة - تلك الحقيقة بحد ذاتها كانت تُعَدّ خطيرة جدّاً. إن جوهر كلّ سرد هو الفرد، تجاربه الملموسة، أحاسيسه، وعواطفه، بالإضافة إلى علاقته بالعالم الأوسع. هذا كلّه هو العالَم الصغير للعالَم عموماً. النظام الإسلامي، شأنه شأن سائر الأنظمة الشمولية، كان غريزياً يقاوم أيّ شيء يخلقُ فضاءً لما هو فريد ومستقل بذاته، أيّ شيء لا يُمكن السيطرة عليه وتتعذر إعادة النظر فيه. لم تكن أهداف ذلك الشيء أهدافاً سياسية حصراً بل هي أهداف

كانت تضمن تنوّع وتفرّد الأصوات، أساليب الحياة، المعتقدات، ووجهات النظر، أيّ النساء، الثقافة، والأقليات.

على مدى برهة زمنية أمضيتُ بالأحرى زمناً ساراً إن لم أقل كئيباً وأنا أطيلُ التفكير بشأن مصيري في كنف (الجمهورية الإسلامية). كانت ملحوظاتي المتصلة بذلك الزمن تُظهِر وَلَعاً مُعلَّماً بكلمة «مُصادَرة». كتبتُ عدّة صفحات عن كيف أنّ النظام - كي يحرم الإيرانيين من حقيقتنا - كان يتعين عليه أن يُبرر أفعاله بواسطة مُصادَرة تاريخنا، لأنه لو جعل الماضي ليس كما عرفناه بالصورة التي كان عليها بل كما أعادت كتابته (الجمهورية الإسلامية)، إذاً فإنّ الحاضر، الذي صادرته وأعادت تشكيله (الجمهورية الإسلامية)، هو حاضرٌ مُبرَّر. بحسب النظام، نحن لسنا إيرانيين ذوي ثلاثة آلاف سنة من التاريخ، مكوّنين من أعراق وأديان مختلفة، بل نحن بدلاً من ذلك كلّنا مسلمون ـ ولسنا مسلمين ذوي تفسيرات مختلفة وننتمي إلى طوائف دينية مختلفة؛ كنا مُحدَدين بتفسير واحد فقط وطائفة دينية واحدة فقط، الطائفة الأكثر تطرّفاً وتخلّفاً. أصبح الدينُ نفسهُ ضحيةَ النظام الذي استعمله كأيديولوجية كي يحافظ على سلطته التي يفرضُها على المجتمع الإيراني. في إطار هذا السياق كان مطلوباً منا جميعاً أن نطيع قوانين (الجمهورية الإسلامية) التي أتت إلينا، لا باسم الدين بل باعتبارها [مُمثِّلَةً] لكلمة اللّه. كيف نلبس، كيف نتصرف، نُعبّر عن أنفسنا، كيف نحس ونتخيّل ونفكر، ذلك كلّه خضع للمُصادرة. هكذا ينبغي أن تكون الحال من وجهة نظرهم. في مصادرة التاريخ، الثقافة، والعُرف، صادر النظام أيضاً هوياتنا باعتبارنا مواطنين أفراداً، لدينا الحق في حرية التعبير والاختيار. «إنهم» يعرفون ماذا كانوا يفعلون، «إنهم» يعرفون التهديدات التي تواجه نظام«هم»، أو هكذا كتبتُ في دفتر ملحوظاتي، من دون انقطاع . . .

* * *

هذه الأفكار قرّبتني من نابوكوف، احتفائه بالتفرّد والكرامة الفردية، التزامه بحياة متصلة بالخيال، موقفه المُتصلّب تجاه أيّ شكل من أشكال الدكتاتورية ليس فقط على مستوى الدولة بل أيضاً ما يتصل بالعلاقات الشخصية. بدوتُ، أيضاً، كأنني أتلقّى إشارات وإرشاداً من الأستاذ نفسه: فجأةً في كلّ مكان أمضي إليه ثمة كتاب من كُتبه يُغريني - في واحد من مخازن الكتب الإنكليزية القليلة المُتبقية في إيران اكتشفتُ (*تكلّمي أيتها الذكريات*)؛ في أحد الرفوف العلوية في مكتبة أبي لاحظتُ (*لوليتا*) جنباً إلى جنب مع (*الملك، الملكة، الخادم*)[1] و(*ضحك في الظلام*)[2] (حيث كتب أبي على صفحته الخالية من الكتابة، «واشنطن، ١٩٥٥»)، وصديقي الساحر عرض عليّ أن أستعمل مجموعته من طبعات نابوكوف. بدأتُ أقرأ (*آدا*)، ثانيةً هذه المرة أجد عفاريت أكثر خلف أشجار حكايات الجان تلك وفي زوايا القصور الفخمة... واحداً بعد الآخر، أراجع بدقة الكتب التي طالعتُها من قبل وتلك الكتب التي لم أُطالعها. ثمة شيءٌ مُجلجل بعمق شديد في بُنية عمل نابوكوف، شيءٌ لم أفهمه من قبل، وكنتُ مفتونة جدّاً في أول الأمر بجمال كلماته الخلّاب والمُغري.

---

(١) الملك، الملكة، الخادم: هي الرواية الثانية التي كتبها ڤلاديمير نابوكوف (باسمه المستعار ف. سيرين)، حين كان يسكن في برلين ويُقيم إقامة مؤقتة في منتجعات بالبلطيق. كتبها بالروسية بين عامَي ١٩٢٧ و١٩٢٨. بعد أربعين سنة ترجمها نجله ديمتري إلى الإنكليزية، مع تغييرات مهمة من لدن المؤلف - م.

(٢) ضحكٌ في الظلام: رواية من تأليف ڤلاديمير نابوكوف، كتبها بالروسية ونُشرت مسلسلة في مجلة (سوڤريميني ساپسكي)، العام ١٩٣٢. وهذه مجلة أدبية مُسيّسة صدرت بين عامَي ١٩٢٠ و١٩٤٠، إبان الحرب الأهلية الروسية. مجموعة من المناصرين لـ (الحزب الاشتراكي الثوري) هم الذين أصدروا المجلة. أول ترجمة إنكليزية للرواية صدرت العام ١٩٣٦ لم يستحسنها المؤلف، وكانت بعنوان (*Camera Obscura*)، لذا قام هو شخصياً بترجمتها إلى الإنكليزية العام ١٩٣٨ بالعنوان الشائع الآن (ضحكٌ في الظلام) - م.

إن أحد الموضوعات التي سحرت عيني، وأنا ألجأ إلى كتاب بعد آخر، هو فكرة المنفى. كنت أشعر أني منفية، وأنا أُقيم في (جمهورية إيران الإسلامية). رجعتُ إلى الوطن عام ١٩٧٩ كي أكتشف أن الوطن لم يعد وطناً، وأنّ الأشخاص الذين يحكمون بلادي كانوا غرباءَ بالنسبة لي أكثر من أولئك الأشخاص الذين يُقيمون على بُعد آلاف الأميال. إنّ مُصادرة تاريخ إيران، فقدان هويتي كفرد ذي مبادئ ومعتقدات معينة (بوصفي امرأة، مُدّرسة، كاتبة، وقارئة) جعلاني أشعر أني يتيمة، شريدة، في بلد ولادتي الحبيب. هذا الأمر تجاوز السياسة؛ أصبح قضية وجودية.

في أول الأمر أحسستُ أني مُنفصِلة ومُهمَشة، وحيدة ومرتبكة، في حالة أبدية من النفي عن البلد الذي عرفتُه؛ ومن ثم بدأتُ أتصل بأولئك الأشخاص الذي يُشاركونني العواطف ذاتها. هاربين من الواقع الاجتماعي والسياسي، نحن، حالنا حال كثيرين سوانا، خلقنا مجموعتنا المعزولة الخاصة المكتفية بذاتها. وشيئاً فشيئاً أدركتُ أني لم أكن وحدي، وأنّ الأمر لا يقتصر على الأشخاص الذين على شاكلتي، بل إنّ كثيرين بين الإيرانيين هم الآن في منفى، كونهم فقدوا ماضيهم وباتوا يشعرون أنهم حائرون في الوقت الحاضر، وذوي ارتباط قليل أو من دون ارتباط بحالتهم الحالية من الكينونة. وليس من العجب أنّ إحساس نابوكوف بالعبث التراجيدي بدا مألوفاً جداً بالنسبة لي. لم يكن المنفى بالنسبة له مجرّد هجرة بدنية. كان أبطال وبطلات رواياته غرباء في كثير من الأحيان، وهم إما في حالة منفى بدني أو هم منفيون في أوطانهم الأصلية، يخبرون شعوراً بالزيف، باليُتم، بالعُزلة. شخصياته الروائية من مثل سنسيناتوس أو كروغ هما رجلان غريبان ومنفيان في بلديهما الأصليين، يعيشان في ظل ظروف مشابهة لكثيرين منا في (الجمهورية الإسلامية). فيما كان كتابي يبدأ باتخاذ شكله، كلّ

فصلٍ من فصوله يدورُ حول بُعد خاص من أبعاد المنفى، كلّ فصل مستقل عن الفصل الآخر إلا أنه يتدفق فيه.

* * *

استغراقي في نابوكوف جعلني متلهّفة لمشاركة أعماله مع طلبتي. كان مجهولاً لغالبيتهم وهو شيء خطير نوعاً ما أن أقوم بتعليم كاتب «صعب» جداً، لسانياً على الأقل، ومع ذلك عنصر الخطورة ذاك كان هو نفسه آسراً ومليئاً بالتحدّي. بدأتُ بتدريس أحد كتبه الأكثر تجريدية إلا أنه ملائم، ألا وهو (*دعوة إلى قطع رأس*)، وبعد الاستجابة غير المُتوقّعة والمُبتهجة للطلبة، أضفتُ (*بنين*). وتالياً، في صفي الخاص، قرأنا (*لوليتا*). قبل تعليم أيّ كتاب، أسأل نفسي السؤال ذاته: هل «سيفهمونه»؟ هل سيربطون ذهنياً بين شيء وآخر؟ هل سيركضون خلف (الأرنب الأبيض) ويخاطرون بالقفز إلى داخل الحفرة؟ حسناً، يتعين عليّ أن أقول إنهم من المؤكد تماماً «فهموا الكتاب»، وربطوا ذهنياً بين الأشياء، ومعظمهم كانوا يتعقبون بلهفة (الأرنب الأبيض) وأبدوا تردداً قليلاً في القفز إلى داخل الحفرة الشهيرة. أما كيفية إخراجهم من الحفرة ثانية فهي مسألة أخرى. أتذكر السيد سامي وهو يوبخني لأني لم أعرّفهم إلى نابوكوف في وقتٍ أبكر، وطالبة جامعية أخرى، وهي فتاة صغيرة الجسم وأنيقة وذات ملامح رقيقة وسلوك خجول، كانت منفعلة إلى درجة الاختناق ومقطوعة الأنفاس من جراء الإثارة، وهي تخاطبني قائلة، إنها في الليلة الفائتة، كانت تذرع حجرتَها في مسكن الطلبة الجامعيين جيئةً وذهاباً، تلوّح بنسختها من (*دعوة إلى قطع رأس*) لرفيقتها في الغرفة، هذه الرفيقة التي كانت مفزوعة إن لم نقل مذهولة ولصديقتيها، وهي ترشقهنّ بالكلمات التي كان يخاطب بها سنسيناتوس سجانيه قائلاً: «أنا أُطيعكِ، أيتها الأشباح، أيها الأشخاص الذين مُسِخوا ذئاباً، يا مَن كلّ واحد منكم ما هو إلا مُحاكاة ساخرة».

ما هو الشيء الذي جذبنا بقوة إلى نابوكوف؟ الطلبة أنفسهم الذين تذمروا قائلين إنهم يواجهون صعوبات فيما يتصل برواية (*السفراء*) لهنري جيمس كانوا يتعاملون مع (دعوة *إلى قطع رأس*)، الرواية الصعبة ذات الشكل المرموق، كما لو أنها كُتبت خصيصاً لهم. لم يكن ذلك فقط تقديراً متقداً من جانب القراء للكتاب (طلبتي أحسوا بذلك تجاه معظم النصوص التي كنا ندرسها): عددٌ كبير بينهم أحسوا بصلة قرابة مع أبطال وبطلات نابوكوف، وكانوا مرتبطين غريزياً بكتبه مثلما كانت (أيّ الكتب)، في طرائق أكثر من واحدة، تنسجم مع واقعهم. هذا الشيء صائبٌ على السواء فيما يتصل برواياته «السياسية» من مثل (دعوة *إلى قطع رأس*) أو (بيند سينيستر)[1] وروايتيه «غير السياسيتين» (پنين) و(*لوليتا*). ربطوا ذهنياً، إذاً، ليس بسبب محتوى الكتب، بل بسبب الطريقة التي شُكّل فيها ذلك المحتوى، بالطريقة التي أفضت فيها تجربة القراءة إلى النوع الجويسي (نسبة إلى جيمس جويس) من التجلّي والخَدَر النابوكوفي (نسبة إلى نابوكوف) في العمود الفقري!

لا أحاول أن أستعمل كُتب نابوكوف كاستعارات لواقعنا، على أية حال؛ لم تكن هنالك علاقة متطابقة بين ذلك الواقع وعمله القصصي. ولا أدافع عن مسألة التعامل مع الكتب باعتبارها علاجات أو جلسات علاجية للروح. إنما ينبغي أن تكون هنالك حاجات لأن تكون شكلاً من أشكال الربط الذهني، أن يكون ثمة تقمص وجداني بين القارئ

---

(١) بيند سينيستر (Bend Sinister): المقصود هنا شريط منحرف من الأعلى جهة اليمين إلى الأسفل جهة الشمال (من المفترض أن يكون إشارة إلى اللقيط). وهذه رواية ديستوبية كتبها ڤلاديمير نابوكوف، إبان عامَي ١٩٤٥ و١٩٤٦، ونُشرت عام ١٩٤٧. وهي الرواية الحادية عشرة لنابوكوف وثاني رواية له مكتوبة بالإنكليزية. آثرنا وضع عنوان هذه الرواية بحسب عنوانها الإنكليزي، على نحو ما فعلت الكاتبة آذر نفيسي في نصها الأصلي المكتوب بالفارسية، كما أفادتنا في رسالتها الإلكترونية المؤرخة في ٢٠٢١/٩/٢٩، حين أجابت على استفساراتنا - م.

والنص يذهب وراء معادلة بسيطة كي تعكس الطبيعةَ الكونية للكتب، احتفاءها بالاختلاف، وتقديرها المتزامن لتجاربنا، قيمنا، وحاجاتنا المُشترَكة. ومثلما يكون الاختلاف جوهرياً بالنسبة للعمل القصصي العظيم، يكون التقمص الوجداني هكذا أيضاً، صدمة الاعتراف المتعلّق بإنسانيتنا المشترَكة، حين نُدرك ليس كم نحن مختلفون لكن، على الرغم من اختلافاتنا، كم نحن متشابهون، نتقاسم الأفضل والأسوأ. نابوكوف، باعتباره مهاجراً ارتبط بثقافات كثيرة جداً، استوعب غريزياً الاعتماد المتبادَل والتفاعلات بين الخصوصية والكونية.

تعاطفنا مع طابع وبُنية روايات نابوكوف، التي أفضت إلى شعور بالكَرَب والصدمة، إحساسٍ بالخسارة التي يتعذر استردادها. إن عمق استجابتنا ـ ثقل صدقها، الحضور الأبدي لحالتنا الجائرة في شكل أشباح وبشر مُسخوا ذئاباً بحيث إنّ سنسيناتوس يستشيط غضباً - اقتحمت كلّ ناحية من نواحي حيواتنا، جهاراً وفي أكثر لحظاتنا خصوصية. ولمّا لا تكون هنالك أحاسيس، فإن التخوّف من تطفّلها يكون حاضراً على الدوام. لم أشأ أن تتحكم الجمهورية الإسلامية بتجاربي القصصية بالإضافة إلى تحكّمها بحياتي اليومية. كان شيئاً إجبارياً أني ببساطة لم أكن أُعلّم أو أكتب عن ذلك الواقع من دون التركيز على الخيال، على عالم المخيلة، الذي رآه نابوكوف باعتباره بديلاً للعالم المليء بالأوهام[١] الذي خلقه حُكامه وحُكامنا. كانت ردود أفعال طلبتي تجاه خيال نابوكوف قد قوّت إيماني بقوّة الأفكار والخيال لمقاومة وتحدّي السلطات الشمولية التي بدت خلافاً لذلك خارجةً عن سيطرتنا.

---

(١) العالم المليء بالأوهام: استعملت الكاتبة كلمات the phantasmagorical world التي تعني عالَماً له صلة بسلسلة من الأوهام التي تتوالى في الذهن نتيجة لكابوس أو حمى - م.

ثمة طريقة واحدة للبقاء على قيد الحياة وهي أن نعترف بشعورنا المُشترَك بتفاهة ما حَدَث، وأن نتقاسم ذلك الشعور، وأن نحوّله إلى فن. لكن في ذلك، أيضاً، كان الواقع أمامنا. ما من عمل من أعمال الخيال بوسعه أن يتنافس مع السُّخف المفروض على واقعنا اليومي بواسطة أنوية[١] النظام الإسلامي: الذي بمستطاعه أن يخترع الرقيب الأعمى الذي يتحكم بمسرح إيران وتالياً بمحطة تلفزيونية إيرانية؟ مَن باستطاعته أن يصنع حكاية عن رش الدهان السائل ومحو صور راقصات الباليه من لوحة ديغا المعنونة (*راقصات باليه عند القضيب المعدني*[٢]) في كتاب فني، أو إخفاء أجساد النساء في نسخ مجلتيْ (*نيوزويك*) و(*تايم*)؟ مَن يستطيع أن يفكر في شطب (أوليف أويل) في أغلب حوادث (پاپاي) على التلفزيون لأن (أوليف) امرأة خليعة، لم تكن متزوجة من (پاپاي)؟ ومَن الذي يضع أوشحة الرأس على رسوم إناث الدجاج في كتاب الأطفال؟ كيف تستطيع مسرحية أو قصة عبثية أن تتنافس مع ذلك؟ أفلح نابوكوف في أن يعكس كما ينبغي جو وبُنية تلك الحياة التافهة التي كنا نعيشها، وكشف، بنحو مُهم بالقدر نفسه، كيف أنّ ترياق تفاهة[٣] كهذا هو الخيال الحقيقي، تطهير وإنعاش رؤيتنا، بحيث يكون باستطاعتنا أن نرى ونبين الحقائق التي أخفاها وأسكتها ذلك الواقع التافه.

أحسسنا أننا مهددون ليس فقط بواسطة دكتاتورية سياسية (لم يكن

---

(١) الأنوية (solipsism): أيّ بمعنى الإيمان بالذات وحدها. وهي نظرية تقول بأنه لا وجود لشيء سوى «الأنا» أو «الذات» – م.

(٢) القضيب المعدني (barre): هنا المقصود القضيب المعدني أو الخشبي الثابت الذي يُمسَك باليد ويوفر الإسناد للأشخاص الذين يقومون بأنواع مختلفة من التمارين. هذا النوع من القضبان يُستعمَل كثيراً في تدريب الباليه وفي تمارين الإحماء قبل الشروع بالرقص – م.

(٣) تفاهة: استعملت الكاتبة كلمة (absurdity)، التي يُمكن أن تعني: حماقة، عبث، سخافة – م.

الأمر يقتصر على السياسة وحدها، ليست شيئاً يُمكن أن تسبر غورَه روايةٌ ثورية اجتماعية) بل بواسطة الحقيقة القائلة إنّ طريقة التفكير الشمولية قد تغلغلت إلى داخل الزوايا السرية جدّاً من حيواتنا إلى درجة أن إيماءاتنا الشخصية جداً، من مثل الإمساك بالأيدي جهاراً، لبس أربطة العنق، أو إظهار جزء بسيط من الشعر، قد أصبحت بيانات سياسية. كانت هنالك حواجز قليلة أو لا توجد حواجز بين ما هو عَلَني وسرّي، بين ما هو سياسي وشخصي. كان مُخيفاً أكثر الخطرُ الذي كنا نحن ضحايا طريقة التفكير هذه التي باستطاعتنا نحن أنفسنا بنحو غير مُتعمَّد أن نقرّ باقترابها، مستخدمين التكتيكات والبلاغة ذاتها، ونُصبح عُمياً بالقَدَر نفسه تجاه الآخرين، مُتعنتين بالقَدَر نفسه. كي نتحدّى الدولة يعني أن نناضل من أجل طريقة للعيش، طريقة للكينونة، هي الآن مُعرّضة لخطر الانطفاء. خَبَرَ نابوكوف خطراً من ذلك النوع. الطابع في عمله القصصي منح صوتاً لوجود مُؤلِم ومُعذَّب بنحو شديد، إحساساً بالفقدان الذي لا يُمكن استرداده. ذلك الصمت المؤلِم الذي أُعرِب عنه عبر عمل قصصي مُتخيَّل يحُض على التقمص الوجداني الكبير. كانت أعماله أكثر من أعمال أيّ روائي حديث آخر تنويعات على شرور الأنوية. ومع ذلك في الروايات «غير السياسية والسياسية»، وفي أعماله التراجيدية جداً، من مثل (*لوليتا*)، سوف تجد صوتاً خفيضاً لما هو تافه وعبثي، تهكماً جريئاً، هو تقريباً محاكاةٌ ساخرة لشكلٍ من أشكال القسوة. الشفقة في أعماله يرافقها ابتذالٌ وسُخف. «الأبرياء» - لوليتا، پنين، كروغ، سنسيناتوس أو لوسيت - يكابدون مصائر تراجيدية، إلا أنّ أولئك الذين يفرضون التراجيديا عليهم، الأنويين، «المسوخ»، كانت تتم محاكاتهم محاكاة ساخرة، مُجهِزين العنصر التافه للقصص. مع ذلك الشعور بالتفاهة تعاطفتُ أيضاً. إني أتذكر الآن كلّ نكاتنا المتعلّقة بـ(الجمهورية الإسلامية). كانت مُضحِكة جدّاً في تلك الأوقات، غير أنّ التراجيديا هي تلك التفاهة، ذلك المزاح والتهكم،

كانت هي واقعنا، جزءاً متمماً لحياتنا اليومية؛ كان ذلك هو حالنا ولا يوجد قدرٌ كبير من التسلية في ذلك. يتعين علينا أن نحوّله إلى نكتة وجودية كي نقاومه، كي نجعل الواقعَ مُمكناً احتمالُه.

العلاقة مع عمل نابوكوف القصصي لم تكن ذات اتجاه واحد. أحسستُ في ذلك الحين مثلما أحسّ الآن أنّ طلبتي وأنا، شأننا شأن أيّ قارئ شغوف، لم نأخذ من الكتب فحسب بل أيضاً أَعدنا إليها شيئاً ما، أحضرنا تجاربنا حديثة العهد إلى الروايات، وبالإضافة إلى ذلك إدراكٌ طازج للعمل كلّه. الروايات تُكتب كي تُقرأ، وكلّ قراءة تُضيف بُعداً جديداً للكتاب، تبعث العمل بمعنى من المعاني؛ من دون قراءة فاعلة، الأعمال القصصية المُتخيَّلة ببساطة تذوي وتموت. نحن أيضاً أَضأنا جوانبَ مخفيةً مُعينة من عمل نابوكوف، نحن أيضاً أظهرنا ما يُحتمل أنه كان غير مرئي حتى ذلك الحين. شيءٌ ما في (*لوليتا*)، على سبيل المثال، في بُنية الكتاب تحديداً، ذكّرني بعمق بواقعنا في (الجمهورية الإسلامية). إن قوة ذلك الواقع، مثل جرح مفتوح، أَحدَثت حساسيةً في داخلنا، مُضيئةً الأعماق والأبعادَ المَخفية لقصص نابوكوف مُتعددة الأبعاد.

* * *

حالُها حال أغلب الكتب العظيمة، روايات نابوكوف كانت مُدمِّرة ومؤثرة أكثر بكثير في استجواب ليس فقط عوالمَها بل قراءَها أيضاً، هزّتهم من رضاهم عن أنفسهم الذي عززته الحبكات المتوقّعة لأعمال أدنى مرتبة بشخصياتها المألوفة، بلغة وَعْظية تحاول أن تفرض «رسالة»، برنامجاً سياسياً أو أخلاقياً، على حنجرة القارئ المسكين – وهذه إساءة لذكاء القراء وتوقهم إلى الحقيقة. ما مِن حاجة لأن يُقال لنا إن النظام سيئ ونحن جيّدون، لم تكن بنا حاجة لأن يجعلونا نشعر أننا أَقوَم أخلاقاً من الآخرين وغير مَلومين؛ كانت بنا حاجة لأن نمضي

وراء ذلك، كي نزدري الواقع المفروض علينا، وكي نفعل هذا كنا نحتاج إلى طريقة جديدة في النظر إلى ذلك الواقع بحثاً عن الإلهام، وليس الشجب، بحثاً عن الفهم، وليس إصدار الأحكام. كنا نحتاج إلى نوعٍ من التنوير يأتي من خلال الخيال والأفكار، ومن خلال الارتباطِ بالعالَم الذي أخذوه منا. ولهذا السبب تجاهل طلبتي معظم الروايات الملتزمة اجتماعياً إلا أنهم أحبوا نابوكوف - لا لأنها لم تكن ملتزمة سياسياً، بل لأنّ عمل نابوكوف القصصي لم يكن ببساطة يستجوب سياسة اليوم بل كان يمضي أبعد من ذلك بكثير كي يختبر كلَّ شكلٍ من أشكال طريقة التفكير الاستبدادية.

في عملية تأليف كتابي هذا ظللتُ أتذكر قول نابوكوف، «لا يكون التخيّل خصباً إلا حين يكون عقيماً». هذا الكاتب، شأنُه شأن السواد الأعظم من الكُتاب الذين علّمتُهم لطلبتي، لم يكن سياسياً جهاراً في حياته العامة؛ كان في حقيقة الأمر قد تجنب السياسة، ولمّا كان يُعيرها انتباهاً، كان يُساند قضايا مُحافِظة كثيرة. بالمقارنة مع كاتب ثوري من مثل شولوخوف أو غوركي، كان نابوكوف على السواء كاتباً أعظم منهما وأكثر رسوخاً، وأكثر منهما أهمية. أتتذكّر شولوخوف، المسؤول السوڤييتي الذي حازَ جائزة نوبل للآداب؟ كم عدد الأشخاص في العالم وفي بلاده يتذكرونه؟ نابوكوف حاز الجائزة الأكبر: مواصلة العيش في أفئدة وعقول ملايين القرّاء في جميع أنحاء العالم. إنه لا ينتقد حكومةً مُحددة في زمن مُحدد؛ ما كانت تستهدفه كُتبه هو العقلية الاستبدادية، سواء أكان ذلك في أعماله الديستوبية (dystopian) من مثل (*دعوة إلى قطع رأس*) و(*بيند سينيستر*) أو في مستوى شخصي آخر في عمى همبرت تجاه لوليتا بوصفها كينونة منفصلة ومميزة بطموحاتها ومشاعرها. تبيّن أن جريمة همبرت الكُبرى ليست مَقتل كوِيلتي بل مصادرته حياة طفلة وتحويلها إلى تلفيق لخياله المُضطرِب، إلى هدف لرغبته. إن تحوّلات شريرة كهذه كشفت لي ولطلبتي أشياء كثيرة جداً.

كما تعاطفنا مع الضحايا من كلا الجنسين، ومع دفاعات سنسيناتوس، كروغ، ولوليتا، عن حقوقهم كأفراد، وتعاطفنا مع رفضهم التخلّي عن هوياتهم الفردية وإحساسهم بالكرامة. هذه القضايا لا تتعلّق حصراً بالمجتمعات الاستبدادية بل كانت / ولا تزال وثيقة الصلة بالحياة في مجتمع ديمقراطي. أتذكر أنّ (*لوليتا*) تحدث في (الولايات المتحدة الأميركية) والضحية في الرواية هي فتاة أميركية صغيرة. رسم نابوكوف في ذلك الكتاب بورتريه للاثنين معاً الضحية والجاني بطريقة مُثيرة للمشاعر وفاجعة بحيث تُصبح مُزعجة تقريباً. الاغتصاب ليس فقط فعلاً جسدياً، إنه انتهاكٌ لهويتنا باعتبارنا أفراداً، ويُشير إلى عجز الضحية، خوفها، اشمئزازها من نفسها، وفقدان الهوية والثقة بالنفس. سواء أكان الاغتصاب يحدث في إيران أو أميركا، فهو نفسه: الفعل هو في نهاية الأمر تدنيس ومُصادرة احترام الذات والهوية العائدين للضحية.

* * *

بعد أن أمضيتُ وقتاً طويلاً وأنا أطيل التفكير، وأشك في مسألة أنه باستطاعتي تأليف كتاب في ظل ظروف كهذه، قررتُ أن أهمل فكرتي الرئيسة إنما لا أتخلّى عنها تماماً. صنعتُ عمودين في يومياتي تحت العنوان «أشياء كنتُ ساكتة عنها». في أحد العمودين، كتبتُ كلّ الأشياء الغريبة والتافهة التي واجهناها في إيران، وبالأخص في العاصمة: الذهاب إلى الحفلات في طهران، الذهاب إلى الحفلات الموسيقية في طهران، قراءة (*لوليتا*) في طهران، قراءة (*هُك فِن*) في طهران، ترجمة لانغستون هيوز في طهران، إعطاء محاضرات حول (*مدام بوفاري*) في طهران، تعليم (*جاك المؤمن بالقدر وسيده*)[1] في

---

(١) جاك المؤمن بالقدر وسيده: رواية من تأليف دني ديدرو، كتبها بين عامَي ١٧٦٥ و١٧٨٠. نُشرت أول نسخة فرنسية بعد وفاته عام ١٧٩٦. عنوان الرواية بالفرنسية (Jacques le fataliste et son maître) - م.

طهران، مشاهدة أفلام (الإخوة ماركس) في طهران، الاستماع إلى (فرقة الـ دوورز)[1] في طهران... وفي العمود الثاني كتبتُ أسماء الكتب وثيقة الصلة بهذه الحقائق. ولمّا أتيتُ إلى الولايات المتحدة، كلّ كتاب من الكتب التي ألّفتُها بالإنكليزية هو استمرارية واستجابة للولادة الصعبة والمُوجِعة لهذا الكتاب الأول بالفارسية - مُخاطبةً ليس ما وضعتُه في هذا الكتاب بل ما كنتُ مُكرَهةً على تركه.

بدلاً من ذلك، في هذا المجلّد، حاولتُ أن أجد طريقةً مختلفةً للكتابة عن العلاقة بين واقعنا وقصص نابوكوف. سمّيتُ بُنيتها مَجازية. وددتُ أن أرى ما إذا باستطاعتي أن أؤلف كتاباً ما من دون أن أذكر (الجمهورية الإسلامية) مرةً واحدة، كتاباً مباشراً يتعلّق بالتحليل الأدبي يُضيء أيضاً واقعنا حينئذ في إيران أثناء المضي وراء إيران وكشف طريقة التفكير الاستبدادية العامة وأهدافها. استغرقتُ خمسة أعوام في التأليف، ولم يحدث أن كانت لي ثانيةً تجربةٌ من ذلك الطراز، تلك التجربة التي عشتُها على مدار تلك الأعوام الخمسة. كلّ الأشخاص القريبين مني، من أفراد الأسرة والأصدقاء والصديقات إلى طلبتي، أصبحوا منهمكين بشكل أو بآخر. شقيقي والأصدقاء والصديقات الساكنون خارج البلاد بعثوا لي كتباً عن نابوكوف. في منزلنا القريب من الجبال خارج طهران نظمتُ مجموعة من أطفالي وأطفال صديقاتي وأصدقائي كي يُطاردوا الفراشات، سرب الفراشات الزُرق التي تزين ذلك الشطر من البلاد، واختلقتُ قصصاً لهم حول المكان الذي من الجائز أن تقودهم إليه الفراشات. وحتى كانت لدينا مسابقة في الرسم حيث رسم الأطفال بورتريهات لنابوكوف وفراشاته. ألّفتُ كتابي من

(١) فرقة الـ دوورز (the Doors band): فرقة روك أميركية. تأسست في سنة ١٩٦٥، واستمر نشاطها حتى سنة ١٩٧٨. اشتهرت في فترة الستينيات وبخاصة بسبب كلمات أغانيها وأسلوبها المثير للجدل، وكذلك شخصية المغني الرئيس جيم موريسون. - م.

أجل طلبتي ومن أجل أولئك الأشخاص الذين احتشدوا داخلين دروسي قادمين من أنحاء المدينة بسبب حبهم للأدب، بخاصة أولئك الذين لم يجدوا مَدخلاً إلى أعمال نابوكوف، وكانوا محرومين من فضاء علني كي يناقشوها بحرية، إلا أنهم كانوا يمتلكون الشغف والعناد كي يصنعوا الفضاء.

في العام ١٩٩٠ أُتيح لي أن أغادر (الجمهورية الإسلامية) أولَ مرة وبدأتُ أسافر إلى خارج البلد من أجل حضور مؤتمرات وفي مُنَح جامعية، وقد أمضيتُ زمناً طويلاً أبحث عن آخر الكتب عن نابوكوف؛ ليس فقط في طهران بل أكسفورد، فيلادلفيا، لوس أنجلس، واشنطن، لندن، أصبحت أيضاً أجزاء من ذكراي المتصلة بنابوكوف. أتذكر كم كنتُ فرحةً حين تسلّمتُ، بعد حديث في جامعة بنسيلڤانيا، أول أَجر عن حديث أعطيتُه. كان مبلغاً سخياً، إذا كنتَ أتيت من إيران ما بعد الثورة. أولَ شيء فعلتُه هو شراء نسختي من سيرة براين بويد[١] عن أعوام نابوكوف في روسيا.

لعب كتابي دوراً صغيراً في النزاعات بين ما سُمّي بالمتشددين والإصلاحيين في إيران. كان ناشري إصلاحياً وموظفاً سابقاً في وزارة الثقافة والإرشاد الإسلاميين. كان قد خاطر نوعاً ما في طباعة ونشر كتاب ألّفته كاتبة «شكلانية» - الشكلانية في جمهورية إيران الإسلامية، كما هي الحال في الاتحاد السوفييتي وألمانيا النازية، كانت تُستهجَن وتُنتقَد وتُمنَع باعتبارها شيئاً مُنحَطاً. كان ناشري قد وُبخ على طباعة الكتاب ونشره. بعد أن طُبع ونُشر في العام ١٩٩٤ كان الكتاب قد لقيَ إقبالاً جيداً إلا أنه نفد من الأسواق بسرعة تقريباً. الطبعة الثانية من

---

(١) براين بويد: بروفيسور متميز في الأدب، يعمل في قسم اللغة الإنكليزية، جامعة أوكلاهوما، نيوزلندا. معروف بشكل رئيس كونه خبيراً في حياة وأعمال ڤلاديمير نابوكوف - م.

الكتاب مُنعت؛ وعلى مدى برهة معينة كانت النُّسخ تُباع بالسوق السوداء بأسعار باهظة، وبعدها حتى نسخ السوق السوداء لم تعد متوافرة أيضاً. حين وجدتُ أولَ مرة جملتي الافتتاحية للكتاب الذي لم أكتبه، لم أكن أتخيّل أنّ الكتاب الذي كتبتُه أخيراً لن يكون موجوداً في بلده الذي وُلِد فيه بل أصبح متوافراً بالإنكليزية في بلد سوف يُصبح بلدي أيضاً، هو ذا الكتاب نفسُه يُولد ثانيةً في المهجر.

* * *

لماذا نابوكوف في أميركا؟ إلى أيّ مدى هو وثيق الصلة بهذا المجتمع في أزمنة تسود فيها أزمةٌ عميقة كهذه؟ الجواب بسيط جدّاً: كلّما نكون مُجبرين على تبرير ضرورة الخيال والأفكار، نُثبت لماذا نحتاج أكثر من أيّ وقت مضى إلى مزيد من الأفكار والخيال - ولهذا السبب نحتاج أيضاً إلى نابوكوف.

ربما تكون استجابة نابوكوف أن نكرر قائلين إنه «لا يكون التخيّل خصباً إلا حين يكون عقيماً». قبل أن يُصبح الأدب نافعاً لنا على المستويين السياسي والاجتماعي، إنه ضروريّ لوجودنا كبشر - كالتنفس، إنكَ لا تُشكِّك في ضرورته، إنكَ ببساطة تتنفس. ما سمّاه نابوكوف «الخَدَر في العمود الفقري» هو الغرض الرئيس للأدب، على الأقل الأدب العظيم، وعلى غرار الحب الحقيقي، الخَدَرُ يعاود الرجل كلّما يلتقي حبيبته، أو يُعاود المرأة كلّما تلتقي حبيبها. عبر هذا الخَدَر فقط ذلك يُصبح ذلك التخيّل نافعاً لنا بأساليب أخرى، مُضيئاً الماضي، مُدمِّراً ومُفسِّراً الحاضر، مُستشرفاً المستقبل. فيما يتعلّق بمسألة صلة الأدب الوثيقة في يومنا هذا، ربما لو كنا أَولينا مزيداً من الاهتمام بالخيال والأفكار، ربما لو لم نكن قد صرفنا النظر عن المعرفة الأصيلة لمصلحة مَكسب قصير الأمد وبرامج أيديولوجية، لكنا اكتشفنا أنّ هذه الأزمة (وهي، بالمناسبة، ليست أزمة) ليست أزمة سياسية أو اقتصادية

حصراً، إنها رؤيا واحدة، وهي نتيجة الحياء الأخلاقي، الكلبية، التصلّب الفكري والخيالي، والجهل. لعلّ السؤال المناسب بالنسبة لعشاق الأدب في أزمنتنا هذه ينبغي أن يكون: هل ثمة شيءٌ خاطئ في مجتمع يجب أن تُثبت فيه أهمية الأفكار والخيال؟

حين رجعتُ إلى الولايات المتحدة في العام ١٩٩٧، اشتقتُ إلى الخَدَر في العمود الفقري: وجدتُ شغفاً طفيفاً بمعنى وغرض الحياة أو الرغبة في مواجهة العقبات ومقاومتها، لكنني بالأحرى وجدتُ نوعاً من الرضا الذاتي والرغبة في الراحة الفكرية. حتى ذلك الحين لم أكن قد أدركتُ على حدّ سواء عمقَ سعادة نابوكوف وإحباطاته في أميركا، ما سمّاه «غَمّ ومَجد المنفى». لمّا هاجرتُ إلى أميركا أحضرتُ معي «العالَم القابل للحَمل» العائد لي، وهو مصطلح سرقته من (پنين) واستعملتُه كي أشرح عالَم الذكريات والخيال. لم أكن أتصوّر الدرجة التي يُمكن أن تكون فيها قصص نابوكوف وثيقة الصلة بحياتي في هذا البلد. منذ بداية عودتي شهدتُ بمرارة وحزن متفاقمَين استصغار معظم الأنشطة التي تشتمل على الخيال وعالَم الأفكار. رجعتُ في زمن لم تكن فيه كُتب نابوكوف فحسب بل الكُتب التي تُبوَّب باعتبارها أدباً كانت تُصنّف بكونها لا علاقةَ لها بواقعنا - كما لو أنّ الكتب هي المسؤولة عن الفوضى التي تُدخل فيها البلادُ نفسَها. الناشرون يُصبحون تجاريين أكثر بشكل واضح، وباتوا يُولون مزيداً من الاهتمام لمرتبة شهرة المؤلفين أكثر من اهتمامهم بطبيعة عملهم. كانت مخازن الكتب في مشكلة مالية عميقة، المكتبات العامة تُغلَق، الفنون والدراسات الإنسانية يُستخَف بها بخاصة من لدن المُنظّرين (في اليمين وفي اليسار) الذين كانوا يسيطرون على مراكز البحوث والبيئة الأكاديمية. ربما كان ماكراً جداً ولا يزال الانقضاضُ عديم الرحمة من قبل عقلية جماعية على سائر جوانب الحياة في أميركا، بما فيها الجامعات ونظام التعليم بأسره.

والأسوأ من ذلك كلّه هو أنّ التفرّد الذي تعلّق به نابوكوف وعدد غفير من الكُتاب الأميركيين العظام هنا قد تلاشى بالإضافة إلى الفضاءات العلنية التي صنعت جسوراً بين ذواتنا السرّية والعلنية - ربطتنا بالآخرين، وساعدتنا في خلق مجتمعات تُعطي إحساساً بالانتماء والوفاء من دون التنازل عن الكمال الشخصي. ذلك التفرّد حلّت محلّه تدريجياً الأنوية التي أثارها نابوكوف بنحو جميل جدّاً في أفضل كُتبه، باعتبارها الوغد الرئيس في قصصه. من المؤكد أنها «تافهة»، بكلّ دلالاتها التراجيدية، هو مصطلح مناسب كي يُطبق على عصر يُشابه دونالد ترامپ. عهدٌ سائر الذين يختلفون عن المؤسسة البيضاء الذكورية التي كان يُمثِّلها، بخاصة النساء، المهاجرون، الأقليات، وعموماً مُنتقدوه، يتم تحاشيهم، يُعامَلون بوصفهم دخلاء. في الأعمال القصصية العظيمة، يكون الفرد دوماً هو المحور، إلا أن نمو الفرد، عملية التفرّد، تحدثان عبر العلاقات مع الآخرين، الأصدقاء والأعداء على السواء. أنا لا أُشير هنا إلى عالَم المنافسة البشعة، لا أُشير إلى ذلك النوع من التفرّد. لاحظ كيف أنّ سنسيناتوس وكروغ، على غرار هوك فِن، يكبران عبر الخيارات التي يختارانها والدروس التي يتعلّمانها عبر تفاعلاتهم. كيف تَمكّن عددٌ غفير من الأميركيين أن يغفلوا الأعراض التي أدّت إلى هذا المرض؟ إنّ أيّ عقل خلّاق، بصرف النظر عن الحقل، يشعر في هذا البلد اليوم بشيء من الطريقة التي شَعَرَ بها سنسيناتوس في ذلك العالم المُقدَّم على المسرح والمُختلَق الذي كان مُكرَهاً على تحمّله. مَن كان يظن أنّ الدكتاتور / المُهرّج پادوك في (بيند سينيستر)، وهو رجلٌ من دون خيال وبناءً على ذلك هو خالٍ من التقمص الوجداني، تتحكم به عقدة الدونية العائدة له، يحاول أن يثبت تفوّقه بواسطة إلغاء أولئك الأشخاص الذين يتفوّقون عليه في الذكاء والكمال، يتوقّع سيطرة نجم تلفزيون الواقع، وهو مستعد لتدمير العالم إذا كان يحتاج إلى أن يُبرهن

ذاته المتفوّقة لغير المؤمنين؟ نابوكوف، على أية حال، رأى في زمنه حصتَه العادلة من الطغاة المجانين، وهم أسوأ بكثير من كلّ ما نختبرُه في يومنا هذا.

* * *

توجد تشابهات معينة بين السنوات التي أمضاها نابوكوف في أميركا، العَقدين اللذين يبدآن في العام ١٩٤٠، وبين أزمنتنا. هاجر نابوكوف إلى أميركا في زمن آخر من الأزمة والتشوش حين تكَشفت حربٌ عالمية وحشية عن ميزان غير مسبوق. انعكست هذه التجارب في عمله. (پنين) هي سرد مُطوَّل من الحوادث المؤسفة، هذا السرد المُطوَّل استند إلى تجارب نابوكوف الشخصية. إن مشكلة پنين الأولية، حالها حال مشكلة مبدعه، هي قلّة التقدير من معظم نظرائه، عَماهم حيال مواهبه العالِمية العميقة وشخصيته الفريدة. پنين لا يشكو، إلا أنّ نابوكوف يفعل ذلك. كان قد كتب رسالة إلى إدموند ولسون[1] قائلاً، «إنه لشيءٌ مُضحِك - أن تعرف الروسية بنحو أفضل من أيّ شخص حيّ - في أميركا على الأقل - وتعرف الإنكليزية بنحو أفضل من أيّ روسي في أميركا، - وأن تختبر صعوبةً كهذه في الحصول على وظيفة بالجامعة». پنين يتعين عليه أيضاً أن يتعامل مع جهل الأشخاص الذين يُصرّون على أن يفرضوا عليه وجهات نظرهم وصورهم المُضلِّلة عنه وعن بلاده. هم ليسوا بالضرورة أشخاصاً سيئين، أشراراً، إنهم مُجرّد أشخاص عاديين، غير مُبالين فيما يتصل بالآخرين، من دون تقمص وجداني. من زوجة پنين ليزا وعشيقها (وتالياً زوجها) إلى السيدة «اللطيفة» التي تُضيّفه كي يُعطي محاضرة (تُقدّمه باعتباره «بروفيسور پون

(١) إدموند ولسون (Edmund Wilson) (١٨٩٥-١٩٧٢): كاتب وناقد أدبي أميركي. سبر موضوعات فرويدية وماركسية - م.

- نين»، مدّعيةً بنحو خاطئ أنّ والد پنين هو «طبيب أسرة دوستويفسكي، وقد سافر كثيراً جداً إلى كلا جانبَي [الستار الحديدي][(١)]»)، تُقدّمه للطالبة التي تنتظم في صفه لأنه قيل لها إنه في الوقت الذي يكون فيه المرء ضليعاً بالأبجدية الروسية يكون باستطاعته أن يقرأ عملياً «آنا كارامازوف»[(٢)] باللغة الأصلية، لرئيس قسم الأدب الفرنسي الذي يكره اللغة الفرنسية والأدب، لعميد كُليّته (الذي يمتدح ما يسميه الراوي «منزل تعذيب آخر»، كما يلي: «روسيا بلد تولستوي، ستانسلافسكي، راسكولنيكوف، ورجال عظام وصالحين آخرين»)، وختاماً خصمه الرهيب، جاك كوكيريل، يُدير بپنين حول الحرم الجامعي، سارداً حكايات ساخرة من وراء ظهره، ما من حكاية واحدة صحيحة منها. كما يوجد هنالك أيضاً نوع خاص من المهاجرين، أشخاص من مثل الرسام كوماروف وزوجته: «فقط روسيّ آخر باستطاعته أن يفهمَ المزيج من الرجعي ومُحِب الاتحاد السوڤييتي الذي يمثله آل كوماروف المليئين بالحيوية بصورة زائفة، اللذين كانت روسيا المثالية بالنسبة لهما تتألف من الجيش الأحمر، مَلِكٌ ممسوح بالزيت، المزارع الجماعية، علم طبائع البشر، الكنيسة الروسية والخزان الهيدرو - كهربائي».

لعلّ أسوأ تجارب نابوكوف في أوروبا وأميركا على السواء هي

---

(١) الستار الحديدي (the Iron Curtain): عبارة أول مَن استعملها ونستون تشرشل في الأربعينيات في ٥ آذار / مارس ١٩٤٦، وكانت العبارة تُشير إلى سياسة العزلة التي انتهجها الاتحاد السوڤييتي السابق بعد الحرب العالمية الثانية، إذ أقام حواجز سياسية ورقابة صارمة، عزلت البلاد ودول أوروبا الشرقية التي كانت تسير في فلكه عن الغرب ودوله المتحالفة. وقد استمر هذا الستار حتى ١٩٩١، عند تفكك (الاتحاد السوڤييتي) - م.

(٢) هذا الخطأ مقصود. إذ يبدو أنّ الطالبة خلطت بين (آنا كارنينا) و(الأخوة كارامازوف) - م.

إطلاق التعميمات على المهاجرين والمعارضين بالألفاظ للسوفييت باعتبارهم (مواطني روسيا البيضاء)، خَدَماً ومدافعين عنهم، مُتحسرين على ضياع المال والسلطة. بغض النظر عن الصعوبة التي تفادى بها نابوكوف المعارك السياسية والأيديولوجية بشأن وطنه الأم، لم يكن باستطاعته أن يكون مُحَصناً تماماً منها. المرة تلو المرة كان يتعين عليه أن يشرح أنّ خصامه مع النظام السوفييتي لا صلةَ له بثروته الضائعة بل له صلة بثقافته الضائعة، طفولته الضائعة. كان لديه نفور من المثقفين الغربيين الذين كانوا يسعون، في أوج الرُّعب الستاليني، إلى تبرير جرائم ستالين وإلقاء اللوم على الضحايا وأنصارهم. وكانت النتيجة معاداة بالغة للشيوعية أدّت أحياناً إلى مواقف سياسية متطرفة في جهة اليمين. كتاباتُه تخطت الانحياز السياسي، على أية حال، مستهدِفة طرائق التفكير الشمولية اليسارية أو اليمينية.

إنه شيءٌ مؤذٍ أن نحس كما لو أنه يفقد روسيا مرةً أخرى ومن جديد في المواقف والصور التي خُلقت هنا المتعلّقة بذلك الوطن الأم المحبوب. دفع نابوكوف الثمن نظراً لكونه صعب المراس بما يكفي في أنه لم يخفف انتقاده للجرائم السوفييتية في عهد كان فيه الاتحاد السوفييتي يُصبح حليفاً في الحرب ضد هتلر. فصله في (*الهدية*) عن تشرنيشفسكي[1] الثوري الاشتراكي، مُنع أصلاً في أوروبا، وظلّ ممنوعاً حتى العام ١٩٥٢. كانت جريدة (ذه نيويوركر)، قد نشرت (پنين) بشكل مُسَلسَل، ورفضت نشر الفصل الثاني بسبب موقفه المناوئ للسوفييت، بإشاراته إلى «أساليب التعذيب القروسطية في سجن سوفييتي»، و«دكتاتورية البلشفيين». (ذه نيويوركر)، بحسب روبرت روپر في كتابه الأخاذ «*نابوكوف في أميركا*»، قطعت أيضاً «براز رائق

(١) نيقولاي تشرنيشفسكي (١٨٢٨ - ١٨٨٩): كاتب ومفكر ديمقراطي ثوري، وناقد أدبي واجتماعي- م.

لكلب» من قصة قصيرة، وغيّرت البيت الأخير من قصيدته المعنونة «في ترجمة يوجين أونيجين» من «ذرق - حمامة على نُصبكَ التذكاري» إلى «الظل على نُصبكَ التذكاري». ميلدريد مكافي[1]، عميدة (لية ويلسلي)، كانت تُريد أن يخفف نابوكوف نقده الجارح للنظام الشيوعي، وردَّ على ذلك قائلاً، «الحكومات تأتي وتذهب غير أن بصمة العبقري تبقى». وهذا الجواب لم يمنعها من أن ترفض تجديد عَقده بعد أن غيّر ستالين موقفه كي ينضم إلى الحلفاء. وفي النهاية، أيضاً، كان نابوكوف هو الذي أصبح في اليمين.

وجدتُ نفسي أتعاطف معه، متسائلة كيف أنهم، فيما كانت تتبدّل الأشياء، ظلوا كما هُم عليه. رجعتُ إلى الولايات المتحدة كي أكتشف أنّ وجهة النظر والصورة السائدتين عن البلد المحبوب الذي غادرتُه قد تقلّصت إلى نظامه. في عهد ترامپ وجهة النظر هذه قد امتدت إلى سائر مواطني البلدان ذات الغالبية المُسلمة، الذين تحوّلوا إلى رسوم كاريكاتورية لأنفسهم، كلّهم عُرِّفوا باعتبارهم مُتشددين وإرهابيين خطرين مُحتمَلين. مرتين أخذوا مني بلد مولدي، مرةً أخذه النظام وفي المرة الثانية أخذه الجهل والانحياز الفكري للمُنظّرين، السياسيين، المثقفين. ما بقيَ لديّ هو ذكرياتي، والمعرفة بأنّ الماضي لا يُمكن استعادته في حقيقة الأمر؛ أعرف أنّ سلاحي الوحيد هو الكتابة، الكتابة كي أبعث إيران أخرى، إيران التي سكنتُ فيها وإيران المُتخيّلة التي أحملها معي. أستثمر كلّ مناسبة كي أحضر إيران الأخرى تلك. إني أتساءل كيف يشعر الأميركيون إذا تقبّل الشعب في إيران وكرروا سرد ترامپ المتعلّق بأميركا؟ إذا صدّقوا أنّ أميركا هي مكان يكون فيه العنصريون البيض هم حُرّاس تاريخه وثقافته، مكانٌ تُشوّه فيه سمعة

---

(١) ميلدريد مكافي (١٩٠٠ - ١٩٩٤): أكاديمية، مُربية، وضابطة بحرية، وزعيمة دينية أميركية. وهي سابع عميد لكلية ويلسلي - م.

النساء والأقليات، حيث يصدّق الشعب أنّ الجنرال پيرشينغ[1] قتل المسلمين برصاصات منقوعة بدم الخنازير؟ لئن كان ذلك صحيحاً، إذاً فإن الصور المُختلَقة المتعلّقة بإيران، السوفييت، وأوروبا الشرقية وراء (الستار الحديدي) صحيحة أيضاً؟

مع ذلك، بالنسبة لنابوكوف، كما هي الحال بالنسبة لپنين، لم يكن ذلك كئيباً بكلّ معنى الكلمة - الحياة في أميركا لم تكن كذلك، لم تكن كلّها تتعلّق بالجهل والرضا عن النفس: في النهاية أميركا، بالنسبة لنابوكوف، كانت تتعلّق أكثر بالمجد. قبل الغَمّ أتى المجد، وجاء المجد بعده أيضاً. في أميركا، كتب إلى شقيقته إيلينا، «أحلامي المقدّسة جداً قد أُدرِكت». خسارته الكُبرى، التي تحسّر عليها المرة تلو المرة، هي خسارته للغة الروسية. أن نتابع حياة نابوكوف (وكذلك الأعمال القصصية التي أنتجتها) خلال ما يُسمى بأعوامه الأميركية يعني أن نكتشف قدراً كبيراً عن المجد والغَمّ الأميركيين. أميركا زوّدت نابوكوف بنوعٍ من الحرية كان محروماً منها في أوروبا القمعية بنحو مضطَرد والتي كانت تعاني من الجوع. كان الثمن المُنتزَع منه من أجل المجد هو أن يتخلى عن هديته النفيسة الأخيرة التي جلبها معه من روسيا: اللغة. كان قد صنع موطناً بعيداً عن موطنه في تلك اللغة، لأنه إذا كان بوسعه أن يكتب بالروسية، فهو في روسيا، الأرض البكر لطفولته. إبان سنوات منفاه الطويلة في برلين وفرنسا، وهو يعاني من الجوع والتهديد المتنامي للفاشية والكبت، كان لديه ما سمّاه لغته الروسية «الطيّعة» والمحبوبة التي اتخذ منها ملاذاً له. أن يكون منفياً لم يكن ذلك شيئاً جديداً بالنسبة له؛ كان منفياً منذ سن التاسعة عشرة، لمّا

(١) الجنرال جون بيرشينغ (١٨٦٠ - ١٩٤٨): جنرال في القوات الأميركية خلال الحرب العالمية الأولى وقائد للقوات الأميركية والحرب الأميركية الإسبانية والحرب ضد الهنود الحمر- م.

غادر روسيا إلى الأبد. ما جعله يستمر هو الكتابة، الكتابة بالروسية، لغةٌ كان معانداً ألّا يفقدها، لغةٌ أصبحت «وطنه القابل للحمل».

إنما كان هنالك شيءٌ آخر - بفقدان اللغة، «المِلكية» الأخيرة التي بحوزته من بلد مولده، لم يكن نابوكوف يملك شيئاً أكثر من ذلك كي يفقده. إن فقدان كلّ شيء جَلَبَ معه ألماً وكرباً شديدين وشعوراً لا عزاءَ له بالفقدان، إلا أنه جلب أيضاً إحساساً كبيراً بالتحرر والإمكانات. كان يتعين عليه أن يبدأ من اللاشيء، كي يخترع عالَماً آخر، وظيفة مستحيلة على ما يبدو على الرغم من كونها مُبهِجة بسخرية مُهينة. ربما كانت أميركا أفضل مكان بالنسبة له كي يحقق ذلك الهدف.

لدى عودتي إلى الولايات المتحدة في أواخر التسعينات من القرن العشرين، فيما كنتُ أُعيد قراءة نابوكوف، ذُهلتُ بالجمال والنضج الطازجين لأغلب روايات نابوكوف الأميركية. أنا لا أُشير إلى كونها أفضل أو أسوأ من رواياته الروسية، إلا أنها مختلفة وتُعبر فعلاً عن إجلالها لمكان ولادتها، لأميركا. أشعر أنه يُنير أميركا ـ بسوقيتها وكذلك بالجمال البسيط والمَهيب في صميمها. على الرغم من أنه لم يصبح ثرياً حتى طباعة ونشر (*لوليتا*)، بعد عقدين تقريباً من هجرته إلى الولايات المتحدة، كان هنالك عالمٌ من الاختلاف بين الإقامة في أوروبا في شقة ذات غرفة واحدة والكتابة بأصابع متجمدة على شطافة المرحاض (مكتبه المُستخدَم بمنزلة بديل مؤقت) كي لا يُضايق ابنه اليافع، والكتابة في منازل أكاديميي الكلية في أيام إجازاتهم.

في أميركا اكتشف طرائق جديدة في ممارسة هواياته. كان البلد جديداً جدّاً، واضحاً وشفافاً جدّاً، بالمقارنة مع أوروبا بقرونها من التاريخ وطبقاتها من التقاليد والثقافة. كان نابوكوف ينتمي إلى ذلك العالَم القديم، وقد استورده إلى أميركا، غير أنه (أيّ نابوكوف) برز بنحو غير متوقّع في الجِدّة، الوقاحة الطازجة، إغراء أميركا. ذلك الشعور بعدم الارتياح في اللغة الجديدة ظلّ تحدّياً بالنسبة له، شعور

بالضجر، وربما الفضول من أجل رؤية إلى أيّ مدى يستطيع أن يُخضع لغته الإنكليزية لمشيئته. أضاف رنين لغته الروسية التي جلبها إلى لغته الإنكليزية بُعداً جديداً ليس فقط للغته بل أيضاً إلى الفن القصصي الأميركي. وفيما كنتُ أقرأه من جديد، كنتُ أشعر غالباً أنه يلعبُ بالأبجدية والكلمات الإنكليزية بالسعادة الغامرة ذاتها كما كان يلعب بمجوهرات أمه حين كان طفلاً.

نابوكوف ليس همبرت، مع أنّ كليهما أقبل من «أوروبا العجوز»، و«*لوليتا*» ليست صورة مجازية لأميركا، مع أنها فتاة أميركية نموذجية. يكشف نابوكوف لنا ما يتصل بأميركا ما اكتشفه همبرت فيما يتصل بلوليتا: ذلك أنه وراء ذلك المظهر الغِر والسوقي إن لم نقل المُغري الموجود في أميركا، كما في لوليتا، «حديقة وشفق، بوابة قصر - مناطق مُعتمة وفاتنة. . .» ذلك التبّصر هو ما يُضيف إشراقاً كهذا، حِدّة كهذه إلى فتاة أميركية عادية وغير مُهذبة. على مستوى مختلف، في (پنين)، نكتشف بهجة أميركا، سخاءها، جمالها المتواضع. لم يكن نابوكوف أعمى حيال السطحية، الاستهلاكية، أو السوقية الأميركية، هذه كلّها يصفها في عمله القصصي وفي محاضراته، لكن على غرار زميلة أخرى أوروبية (بريطانية الأصل)، ريبيكا ويست[1]، يكتشف أنّ الجمال في عنفوان مستمر في قلب كلّ ما يبدو هشاً، الجمال مُلخّصاً في المنظر الطبيعي غير المحدود ظاهرياً ودائم التغيّر، مُعطياً احتمالات لانهائية على ما يبدو - منظر طبيعي تجوّل فيه باستمرار بحثاً عن الفراشات. ريبيكا ويست، وهي تكتب عن رواية سنكلير لويس المعنونة (*بابيت*)، زعمت أنّ بطلها الذي سُمّي باسمها لا بد أنه قد صعقه

---

(١) ريبيكا ويست (١٨٩٢-١٩٨٣): مؤلفة، وصحفية، وناقدة أدبية بريطانية. تميزت بإنتاجها الأدبي الغزير والمتنوع إذ تنتمي مؤلفاتها إلى عدد من الأنواع الأدبية. وقد عُرِفت طوال الوقت بدفاعها عن التحرر وعن مبادئ الحركة النسائية - م .

«الإبداع المهيب لبلاده، قدرتها الخارقة على أن تحمل وتُربّي بلا نهاية حشوداً لا تُعد ولا تُحصى من الرجال والنساء». وأضافت قائلة: «توجد في هؤلاء الأشخاص حيوية عميقة جداً بحيث يجب أخيراً أن تنطلق معهم وتُوصلهم إلى اليابسة طوعاً أو كرهاً في دنيا التفكير؛ وهذه الماكينة التجارية الضخمة سوف تغدو أداة طموحهم». قال نابوكوف: «أُحب هذا البلد... فضلاً عن الانحطاط إلى السوقية الجامحة توجد مرتفعات هنا حيث بمستطاع المرء أن يقوم بنزهات عجيبة مع أصدقاء [يفهمون] وصديقات [يفهمن]».

بوصفه كاتباً وعالِماً على السواء ازدهر في حداثة أميركا، تمجيدها للشيء الملموس والحقيقي، اتساعها وتنوعها، براءتها وجهلها، قلة خبرتها وحِدتها، سوقيتها وأعماقها الخفية. هذا الفضاء غير المحدود تُرجِم بشكل من الأشكال إلى المناظر الطبيعية الفسيحة لرواياته الأميركية، وإلى انفتاح جديد على العالَم فيما استمر في تفحص، وبصورة شرعية أكثر الآن، الجوانب البشعة جداً حين يكون الكائن آدمياً.

في أميركا أصبحت شخصياته القصصية أكثر تعقيداً. بينما امتدح في قصصه الروسية بشكل رئيس الشاعر، الفنان، والعاشق، في رواياته الأميركية، أضحت الأشياء أكثر غموضاً فيما هو يتوغل بنحو أعمق في قصصها - أن تكون شاعراً أو عاشقاً لا يعني بالضرورة أنكَ إنسانٌ صالح، إنسانٌ ذو قلب. باستطاعتكَ أن تكون أو تُصبح مستغرقاً في اهتماماتكَ، مُطلِقاً العنان لأهوائكَ إلى حدّ كبير بحيث إنكَ لا ترى الآخرين أو تحس بهم. تظهر شخصيةٌ بشعة أو شريرة تقريباً في همبرت وتالياً، بطريقة مختلفة، في كينبوت[1]؛ وحتى في العاشقين،

(1) تشارلز كينبوت: هو راوٍ غير موثوق به في رواية ڤلاديمير نابوكوف المعنونة (*نار شاحبة*) - م.

آدا وفان، اللذين يمتلكان خيالاً هائلاً ولغة شاعرية، هما أيضاً يتجاهلان الآخرين، ولديهما شجاعةٌ قليلة. هذه الشخصيات كلّها لديها مصاهرة مع الأبطال العظام للروايات الأميركية، بقدر ما هم دخلاء، يتامى، بلا مأوى بمعنى من المعاني، لكنهم - على خلاف الشخصيات القصصية الأميركية - لا يجعلون من قلبهم وطنهم: همبرت وكينبوت يلجآن إلى هاجسهما، وڤان وآدا كلّ واحد منهما وقع في شِباك الآخر إلى درجة كبيرة بحيث لم يكن باستطاعتهما أن يتعاطفا مع الآخرين. المسألة تحتاج إلى الجرأة كي نُظهِر المسخ في الشخصيات التي كانت بمعنىً ما قريبة جداً منه: الأفراد المبدعون والعشاق. هؤلاء الأوغاد مختلفون عن الأوغاد الشموليين الأكثر وضوحاً في روايات من مثل (*دعوة إلى قطع رأس*) أو (*بيند سينيستر*). إنهم غشاشون، مُضلِّلون، إنهم بمعنىً ما خطرون أكثر بكثير لأنهم يأتون بمَظاهر جذابة كثيرة، وليس في اللباس المألوف لوَغد. في الواقع إنهم يظهرون بوصفهم رجال دولة، رجال دين، شعراء، ممثلين، مُحسِنين، يظهرون بوصفهم رجال أعمال من أصحاب المليارات خرجوا كي يُنقذوا الفقراء والمحتاجين. وكي تكتشفهم تحتاج إلى امتلاك ما يسمّيه نابوكوف «العين الثالثة للخيال». هو لم يخلق أشكالاً جديدة من الشخصيات في رواياته الأميركية فحسب، بل أضاف إليها بُعداً جديداً وتبّصراً في طبيعة الحب، الكتابة، والفن كما تم استقراؤها في الأعمال القصصية المكتوبة باللغة الإنكليزية. يا ليته اكتفى بذلك، نابوكوف وثيق الصلة بواقعنا اليوم في المجتمعات الشمولية والديمقراطية على السواء.

في كتاب إثر آخر، (*بنين*)، (*لوليتا*)، (*دعوة إلى قطع رأس*)، (*بيند سينيستر*)، (*نار شاحبة*)، و(*آدا*)، الأوغاد هم الأنويون، أولئك لسبب أو لآخر منهمكون جداً في شؤونهم بحيث إنهم لا يسمعون، لا يُبصرون، أو يشعرون بالتعاطف مع الآخرين، أولئك الذين لا يفرضون

إرادتهم فحسب بل صورهم وأفكارهم المفبركة سابقاً على الكائنات البشرية الحقيقية. هؤلاء الوحوش الجُدد والمشعوذون هم من بين إسهامات نابوكوف العظيمة في الفن القصصي الحديث.

* * *

انطوى عقدان ونصف من الزمن منذ الطبعة الأولية لهذا الكتاب في طهران. كُتب كثيرة عن نابوكوف، بالإضافة إلى طبعات جديدة لكُتب نابوكوف، ظهرت منذ ذلك الحين، جرت أشياء كثيرة جداً، إلا أنني اخترتُ أن أستبدل فقط المقدّمة الأولية بمقدّمة جديدة وأُجري تعديلات طفيفة على الترجمة، مع بعض التحديثات، ومن بينها التنويه برواية نابوكوف غير المكتملة وبما أنها نُشرت، (*النسخة الأصل من لورا*) (٢٠٠٩). لم أتكلّم عن قضايا برزت إلى النور منذ نشري هذا الكتاب، من مثل علاقة نابوكوف الغرامية، مُداعباته مع النساء الشابات، أو السبب الرئيس لعلاقته المضطربة والمليئة بالإثم مع شقيقه الوديع، المثقف، اللطيف اللوطي سيرغي. في الفصل الثاني أذكر إثم نابوكوف والعلاقات المتوترة مع شقيقه الأصغر سناً، إلا أنني لم أكن أعرف حينها أنّ اكتشافه المتعلق بالشذوذ الجنسي لسيرغي ربما كان العامل الرئيس في توتر علاقتهما. لا أجد تبريراً لموقفه تجاه سيرغي. كان قصدي في عدم إجراء تغييرات جوهرية هو الإبقاء على الكتاب كما هو: إنه ينتمي إلى زمان ومكان مُحددين، وأنا متلهّفة لمعرفة كيف سيكون الكتاب في المَهجر، وإلى أيّ مدى سوف ينتمي إلى هذه الأزمنة وهذا المكان. وثمة سبب آخر، كما ذكرتُ آنفاً، هو أنّ هذا الكتاب قد شكّل كلّ كتاب آخر كتبتُه. بالإضافة إلى (*أن تقرأ لوليتا في طهران*) و(*جمهورية الخيال*) (ناهيك عن مذكراتي، [*أشياء كنتُ ساكتة عنها*])، فإنه يخلقُ نوعاً من الثلاثية. الفصل الأخير في هذا الكتاب استبق الفصل الأول من (*أن تقرأ لوليتا في طهران*)،

والفصل الأخير في هذا الكتاب أفضى إلى الفصل الأول من (*جمهورية الخيال*).

لم أتحدّث عن الإثارة والحرية الناجمتين عن قراءة ملاحظة دميتري نابوكوف وهو يُطري (*أن تقرأ لوليتا في طهران*)؛ لم أتحدّث عن مناقشة نابوكوف وأسرته مع المهذب إيڤان نابوكوف (ابن عم المؤلف، وناشر بارز في فرنسا)؛ عن الإسهام في هيئة مع ستايسي شيف[1] وألفريد أپيل[2]، أو الاستماع إلى تلاميذ نابوكوف الذين قرأتُ لهم مرةً في إيران؛ عن الاستماع إلى طلبتي وهو يحكون لي عن دهشتهم لدى استماعهم إلى قارئ في مكتبة SAIS[3] بجامعة جونز هوبكنز وهو يضحك بصوت عال أثناء مطالعته (پنين)؛ أو عن طلبتي الأميركيين وهم يقصدون المكتبات العامة ومخازن الكتب بحثاً عن الكتب الجديدة من تأليف نابوكوف أو الكتب المتعلّقة به.

أولاً وأخيراً: لا يسعني أن أتخيّل أني كتبتُ هذا الكتاب الاستثنائي من دون طلبتي في إيران، من دون مرونتهم بوجه الأزمنة القاسية والقامعة، شغفهم بالأدب، وحبهم لنابوكوف. وفيما أنا أكتبُ هذه السطور أسمع السيد سامي وهو يُطالبني بأن أُعلّم المزيد فيما يتصل بأعمال نابوكوف، أرى الشابة طويلة القامة التي استمعت إلى قلّة من دروسي وهي تُسلّمني قصاصة ورق كانت قد شكّلت عليها مع قليل

---

(١) ستايسي شيف (Stacy Schiff) (وُلدت في العام ١٩٦١): مُحرِّرة سابقة، كاتبة مقالات، ومؤلفة خمس سير ذاتية أميركية، منها سيرة ڤيرا نابوكوف (زوجة ڤلاديمير نابوكوف ومُلهِمته)، وسيرة الملكة المصرية كليوپاترا - م.

(٢) ألفريد أپيل (Alfred Appel) (١٩٣٤-٢٠٠٩): بروفيسور ومؤلف ومحرر يوميات أميركي، اشتهر باستقراءاته لأعمال نابوكوف، الفن الحديث، حداثة الجاز. حرر كتاب (*لوليتا المزوّدة بالحواشي*). كما ألّف كتاب (*سينما نابوكوف الحزينة*) (١٩٧٤) - م.

(٣) SAIS: هي اختصار لـ School of Advanced International Studies، أي كلية الدراسات الدولية المتقدّمة - م.

من الزهور زرقاء اللون كلمة «أوپسيلامبا»[١]، وأتذكر، أيضاً، البريق في عينيْ نعمة والفرح في صوت مانا فيما كنا نناقش بعاطفة «ڤولوديا» المُبجّل العائد لنا.[٢]

---

(١) وردت كلمة «أوپسيلامبا» (UPSILAMBA) في كتاب «*أن تقرأ لوليتا في طهران*». ذكرت آذر نفيسي في الكتاب أنّ هذه الكلمة من إبداعات ناپوكوف الفاتنة، في حين أنّ طلبتها (وبعضهم فتيات، بالطبع) كانوا يفسرونها كلّ على هواه، أو بحسب فهمه - م.

(٢) نعمة ومانا: طالبتان كانت آذر نفيسي تعلّمهما في منزلها. ورد ذلك في كتابها (*أن تقرأ لوليتا في طهران*)، الصادر عن منشورات الجمل، ٢٠٠٩ - م.

ذلك العالَم الآخر

الفصل الأول

الحياة

تكلّمي أيتها الذكريات



١

«لولب ملوّن في داخل كرة زجاجية صغيرة؛ هكذا أرى حياتي».[(١)]

كتب ڤلاديمير نابوكوف هذا السطر قرب نهاية سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، التي نُشرت أولَ مرة في العام ١٩٦٦. إذا ما رجعنا جملاً قليلة للوراء نحو الفقرة الاستهلالية للفصل ١٤، نجد أنّ تفسيره للولب بوصفه حلقة مُنحت معنىً روحياً، حلقة محلولة، مفكوكة، ومتحررة، ولهذا السبب لم تعد حلقةً مُفرَغة. توصّل إلى هذه الفكرة لمّا كان تلميذاً في المدرسة، يعترف قائلاً، إلا أنه اكتشفها أيضاً لاحقاً في لوحة هيغل ذات الأجزاء الثلاثة («شائعة جداً في روسيا القديمة»)، التي تشرح ببساطة الفكرة الأساسية لـ «لولبية» الأشياء كلّها في علاقتها مع الزمن: الفرضية، النقيضة، والتوليفة. إذا

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ص ٢٧٥ - هذا الهامش والهوامش التالية وضعتها آذر نفيسي، وقامت بترجمتها دورنا خازِني. سنشير إليها لاحقاً بـ(ك)، كي نميزها عن هوامشنا. في النسخة الإنكليزية من الكتاب وردت هذه الهوامش أو الملاحظات في آخر الكتاب، وبترقيم جديد لكلّ فصل، إلا أننا آثرنا أن نضعها أسفل الصفحة التي ترد فيها وبترقيم جديد لكلّ صفحة - م.

ما طبقنا ذلك على حياة نابوكوف الشخصية، فإن الأعوام العشرين الأولى التي نشأ فيها في بلاده روسيا (١٨٩٩ - ١٩١٩) تمثل قوس «الفرضية». الأعوام العشرون التالية من نفيه الطوعي في إنكلترا، ألمانيا، وفرنسا (١٩١٩ - ١٩٤٠) تمثل النقيضة، والعشرون التالية، الأعوام التي أمضاها في أميركا، البلد الذي تبناه هو (١٩٤٠ - ١٩٦٠)، تمثل التوليفة - و«الفرضية» الجديدة. بطبيعة الحال، كتب أولَ مرة هذه السطور من (*تكلّمي أيتها الذكريات*) قبل بضعة أعوام من عودته إلى أوروبا واستقراره في سويسرا. وتنتهي سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه بحقبة الأعوام الواحد والعشرين الثانية من النقيضة. بدأ بمجلّد ثانٍ لـ(*تكلّمي أيتها الذكريات*)، حيث كان ينوي أن يُغطي الأعوام التي أمضاها في أميركا، وحتى إنه فكّر في أن يُسمّيه (*ألَقِ خِطاباً أيتها الذكريات*)، إنما لسوء الحظ لم يُكمله.[1]

أفتحُ هذا الكتاب بقصة حياة نابوكوف ببساطة لا لكي أذعن لفكرة عتيقة بأنّ أوضح نقطة دخول من أجل تحليل عمل الكاتب، أيّ كاتب، هو سيرته الذاتية، بل لأنه في الحالة الاستثنائية لنابوكوف، كانت حياتُه جزءاً ضرورياً ولا فكاكَ منه في عمله. حياته الحقيقية وحياة خياله هما ظلان أحدهما للآخر. وسيرته الذاتية بقلمه تقف بوصفها عملاً فنياً قوياً بحُكم استحقاقه. العالم الذي فقده إبان شبابه لا يزال باقياً كالعبير ويخترق العوالم الخيالية التي أبدعها. لو كان بالمستطاع تصنيف (*تكلّمي أيتها الذكريات*) باعتبارها «مذكرات» و«عملاً قصصياً»، إذاً رواياته، المكتوبة أثناء سنواته الطويلة في المنفى، تشكّلت بنحو لا يُمكن إنكاره خلال الفضاء المشرق المُستذكَر لطفولته. حين يُشير إلى المهاجرين الروس باعتبارهم «مواطنين أحراراً في أحلامهم فقط» في

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ص ٥٦٤ - ك.

الذكرى العاشرة لثورة ١٩١٧، ما يقدّمه فعلاً هو صورةٌ تصفه هو ككل.[١]

علاقة اللولب هذه مع الزمن لا تحضر فقط في سيرة نابوكوف بقلمه بل تتخلّل معظم أعماله. إنها ليست مصادفة أنّ بداية (*تكلّمي أيتها الذكريات*) والفصل الأخير من (*آدا*) (روايته التي تشبه إلى حدّ بعيد جداً [*تكلّمي أيتها الذكريات*] في الطابع والجو) كلاهما يتعامل مع الزمن. في حقيقة الأمر، هذان الكتابان لا يتعلّقان بالزمن فحسب؛ إنهما يحاولان أن يتحدّيا الزمن، يكافحان ضده كي يُبطلاه. الدور الجوهري الذي يلعبه الزمن في الرواية المعاصرة يُعدّ تقريباً شيئاً مُسلّماً به، مع أنّ كتّاباً قليلين غرسوا أنفسهم بنحو عميق جداً في كشف إمكاناته مثلما فعل نابوكوف. في (*بحثاً عن الزمن المفقود*) لمارسيل پروست، مفهوم الزمن يعمل بصفة «الآن» وهو مُشبّع بالحزن والحَنين المَرضي لـ«ماضٍ» ضاع. في عمل نابوكوف، على أية حال، الزمن لا يتبع هذا المفهوم الپروستي (نسبة إلى پروست) المتعلّق بالاستمرارية.[٢] كانت طفولة نابوكوف ومراهقته مقتضبتين، منفصلتين عن بقية حياته عقب الثورة الروسية في العام ١٩١٧، ونتيجةً لذلك ظلّتا إلى الأبد تجربة غير مكتملة. كانت الروابط الجسدية مع ذكرياته وبقايا ذلك الزمن الغالي قد انقطعت بكلّ معنى الكلمة. ونتيجة لذلك، رواياته ليست محاولة لإعادة خلق ذكريات ماضٍ ما، بما أنها ليست مُشيّدة حصراً من مكانٍ يتعلّق بالحزن أو الحنين المَرضي. بدلاً من ذلك، كتابته تسعى لأن تُشيّد جسراً عبر هذه الفجوة

(١) سيدل، «الاستيروسكوب»، ٢٣٨. الاقتباس الأصلي: «نحن مواطنون أحرار في أحلامنا فقط» - ك. الاستيريوسكوب: أداة بصرية تُبدي الصور للعين بأبعادها الثلاثة. تُسمى أيضاً: المجسام - م.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٥٤. في جواب على سؤال عن إحساسه الپروستي بالأمكنة، أجاب نابوكوف أثناء حوار مع سيمونا موريني لمجلة (فوغ): «إحساسي بالأمكنة هو إحساسٌ نابوكوفي وليس إحساساً پروستياً» - ك.

المُتعنتة في حياته. ربما لهذا السبب يبدأ كتابه (*تكلّمي أيتها الذكريات*) بصورة لهاوية لامحدودة، أبدية: «المهد يتأرجح فوق هاوية، والفطرة السليمة تُخبرنا أنّ حياتنا ليس سوى بارقة ضوء قصير الأمد بين أبديتين مظلمتين».[١] هذه الجملة الأولى تتوقف هنيهةً كي تتأمل الوجود، مُكبّلة في الحقيقة بالظلام الأبدي لسجن الزمن. وهذه الصورة ليست فريدة. إن إحدى ثيمات نابوكوف الرئيسة هي الكفاح المؤلم من أجل أن يُبقي سليمةً كلَّ لحظةٍ من لحظات حياة المرء، أيّ امرئ، معاً ككاتب وكفرد يشترك في الوجود الكوني. غير أنّ هذا الكفاح في النهاية يواجه مرور الزمن، الأمر الذي يُحرّف أكثر طموحاتنا تصميماً.

تُعطينا ذكرى نابوكوف الأولى صورةً استثنائية للحظة التي يُصبح فيها واعياً بالزمن. ها هو ذا، يدرجُ هنا وهناك، يتعثر بين الفينة والفينة، يده الشمال في يد أمه (هي «تلبس الأبيض والوردي الناعم»)، يده اليمنى في يد أبيه (هو يرتدي بزة عسكرية «بيضاء وذهبية فاخرة»). الصبي يسأل أبويه كم تبلغ سنهما (سن والده ثلاثة وثلاثون عاماً، سن والدته سبعة وعشرون عاماً)، وأثناء ذلك يكتشف عمره (أربعة أعوام). إن ترابط الاختلافات هو الذي يجعله يُدركِ كيانه هو. كان الوميض الأول لوعيه يقوم بعمل تعميد ثانٍ. نابوكوف يخمن أنّ أباه لا بد أنه أكمل تدريبه العسكري قبل مدة طويلة من ولادته. ولا بد أن يكون ذلك التاريخ عيد ميلاد أمه، بما أنّ أباه لبس بذلته النظامية العتيقة كي يحتفل. ولهذا فإن نابوكوف مدين للشرارة الأولى من وعيه التام إلى نكتة، ويستنتج أنه وفقاً لنظرية التلخيص، «أول الكائنات على الأرض التي تهيأ لها أن تعي بالزمن هي أيضاً أول الكائنات التي تهيأ لها أن تبتسم».[٢]

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٩ - ك.

(٢) المصدر السابق، ٢١ - ٢٢ - ك. (ملاحظة: سنشير لاحقاً للمصدر السابق بـ «م. س.» - م.)

أفكار نابوكوف في الختام تشكّلت في ثيمة الثيمات (metatheme) هذه، أي «الزمن كسجن». إنها تصنع الأساسات لنص عمله المطبوع، ما ينحتُ انحناءاته وانعطافاته. في هذا الكتاب شرعتُ في استكشاف تطور هذه الخطط الثيمية في العمق. المنفى، الواقع في مقابل الحلم، القسوة والألم، الفن والحب (أو الحب والفن): هذه هي كُتل البِناء التي شيّد بها نابوكوف عالمه السردي. من المهم أن نتذكر أنّ هذه الكلمات قد نَمَت من داخل روايات نابوكوف؛ إنها هناك تكتسب لحماً، عظاماً، وجِلداً. خارج سياق خياله، كلماتٌ من مثل «منفى»، و«وجع» تفقد وجودها المادي، ترجع كي تكون مفاهيم خالية من الشكل أو الهوية. هذا الكتاب هو أقل باعتباره نتيجة لقرارٍ واعٍ من كونه نتيجة افتتان بثيمات نابوكوف واليقظة التي حرّكتها فيّ كقارئة. أرى لولب نابوكوف يتوهج في عقلي. أرى توقّده من أعماق ظلمة مطلقة، التفافه يشع بالألوان.

٢

وُلد ڤلاديمير ڤلاديميروڤيتش نابوكوف في سان بطرسبورغ في ٢٣ نيسان / أبريل ١٨٩٩. كان الابن البكر للأسرة والأثير لديها. كان أشقاؤه وشقيقاته هم سيرغي (وُلد عام ١٩٠٠)، أولغا (١٩٠٣)، إيلينا (١٩٠٦)، وكيريل (١٩١١).[١] نكتشف في (*تكلّمي أيتها الذكريات*) أنّ ڤلاديمير وُلد في نفس يوم ولادة شكسبير وفي سنة الذكرى المئوية

---

(١) نتيجة للتغييرات التي طرأت على التقويم الروسي، فإن تحديد تواريخ الولادات شيء صعب. فيما يتعلّق بتاريخ ولادة ڤلاديمير، انظر كتاب نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٣، وبويد، «*الأعوام الروسية*»، ٣٧ - ٣٨، الهوامش. فيما يتعلق بتواريخ ولادات الأشقاء والشقيقات، انظر بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٣ - ٤٤، ٦١، ٩٦ - ك.

لپوشكين. اثنان من كُتاب سيرة نابوكوف الرئيسين، أندرو فيلد[1] وبراين بويد، لفتا الانتباه إلى هذه الذكريات السنوية المتزامنة. كان شكسبير وپوشكين قدوتَي نابوكوف المطلقتين فيما يتصل بالإنجاز الأدبي وأَحبّ الكُتاب إلى قلبه. وأصبح هذا الأمر أكثر أهمية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار إلى أيّ مدى استخدم نابوكوف الحبكة كي يُعطي شكلاً ومعنىً لعمله. هذا الشيء واضح في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، حيث يصف حياته ومن ثم يُعلّق عليها كما لو أنه يمتدح رواية، وبذلك يُميّز الوقائع الهادفة والتداعيات ذوات الأدوار. هذه، بالنسبة له، هي الطريقة التي يستشرفُ فيها الماضي المستقبل والمستقبل يفسرُ الماضي.

تعكس طفولة نابوكوف الجنة الأرضية ذاتها التي نجدها في (*آدا*). أشار مراراً عبر حياته إلى أنه ليست ثروة أسرته وحظوتها هما اللتين ميّزتا هذه الحقبة الزمنية. ما جعله يحس أنه محظوظ جدّاً، ما أُغرم به وما أحبه إلى درجة العبادة فيما يتعلّق بأبويه، هو القيمة التي وضعاها في الصقل الثقافي. كان أبوه قد انخرط في الأنشطة السياسية قبل وبعد الثورة الروسية رداً على القحط الثقافي في روسيا يومئذ، وتالياً في الاتحاد السوڤييتي، وبهذا المعنى فعل نابوكوف الشيء نفسه بطباعة ونشر أعماله في المَهجر. على مدى أعوام، رحبت أسرته وضيّفت الفنانين الاستثنائيين جدّاً. كانت مكتبتهم الخاصة تؤوي آلاف المجلدات. كان والد نابوكوف، ڤلاديمير ديميتريڤيتش، مناصراً كبيراً للمسرح، وكان يتبع الثورة التي كلّفته بالإشراف على تشييد المسارح الحكومية. لاحقاً من ناحية أخرى، في المنفى ببرلين، طُلِب منه أن

---

(١) أندرو فيلد: مؤلف وبروفيسور في الأدب، جامعة غريفيث، بريسبين، بأستراليا. مؤلف كتابيْ «نابوكوف: حياته في المنفى»، «نابوكوف: حياته جزئياً». كما نشر ترجمات للأدب الروسي، ونشر دراسات نقدية، سير ذاتية، وقصصاً، ومقالات في الرحلات – م.

يُرحّب بفرقة ستانسلافسكي المسرحية.[١] كتب ف. د. نابوكوف بولاء عن كثير من كُتابه الأثيرين، بمَن فيهم تولستوي، فلوبير، وديكنز. بعد وفاة أبيه، تذكر نابوكوف بفخر أنّ صديقاً بعث إلى أمه التي ترمّلت منذ عهد قريب نسخة خاصة من (*مدام بوڤاري*)، كتب والد نابوكوف على ورقتها البيضاء في أول الكتاب: «جوهرة الأدب الفرنسي التي لا نظير لها».[٢]

بدأ النضال من أجل الحرية، في الحقيقة، أثناء زمن حياة جَد نابوكوف لأبيه: بدميتري نيكولايڤيتش نفسه، الذي كان وزير العدل الإصلاحي لدى القيصر ألكسندر الثاني. إلا أنّ والد نابوكوف هو الذي رفع فعلاً المفاهيم المستترة للحرية والثقافة إلى مستوى الأفعال الصريحة، رافضاً القوة التعميمية لعلم الاجتماع لمصلحة الدفاع المحموم عن الحقوق الفردية.[٣] كان ف. د. نابوكوف ناشطاً تقدّمياً وكان بطبيعته متمرداً. كان أستاذاً في القانون الجنائي، صحافياً، ونائباً في (أول دوما)[٤]، وقد دافع عن مفهوم الحرية الفردية في وجه تضييق الدولة. عام ١٩٠٠، كتب ضد حُكم الإعدام، الذي سيصبح موضوعاً متكرراً في أعمال ابنه. في أعقاب مذبحة كيشينيوڤ[٥] في سنة ١٩٠٣، كتب مقالة شهيرة في مراجعة جريدة الـ(*پراڤو*) حملت عنوان «حمام الدم

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٣٨ - ٤٠، ما يتعلّق بقسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح في موسكو - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٧٤ - ك.

(٣) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٩ - ٣٣ - ك.

(٤) الدوما (Duma): البرلمان الروسي. أول برلمان روسي رسمي أُدخل إلى (الإمبراطورية الروسية) إبان عهد الإمبراطور نيكولاس الثاني في العام ١٩٠٥. وقد ألغى الإمبراطور هذا البرلمان في غضون ٧٥ يوماً، أي في العام ١٩٠٦- م.

(٥) مذبحة كيشينيوڤ (pogrom Kishinyov): أعمال شغب معادية لليهود حدثت في كيشينيوف (كيشيناو)، عاصمة محافظة بيسارابيا في الإمبراطورية الروسية، عاصمة جمهورية مولدافيا حالياً - م.

في كيشينيوف»، مُلقياً اللومَ على البوليس لعدم قيامهم بأيّ محاولة للحيلولة دون وقوع تلك الأحداث الرهيبة.[1] كلّفته تلك المقالة وظيفته بالجامعة وتسميته في الديوان المَلَكي. تالياً، حين حلّ القيصر (الدوما الأول)، ڤ. د. نابوكوف ومجموعة من النوّاب احتشدوا في ڤيبورغ، فنلندا، ووقّعوا قراراً سُمّي (بيان ڤيبورغ). هذا الأمر جلب له عقوبة السجن مدّتها ثلاثة شهور، أمضاها في حبس انفرادي. وحتى حين جُرِّد من حقوقه السياسية، أيضاً، ڤ. د. نابوكوف لم يكن باستطاعته أن يمتنع عن نشاطه. يُزعَم أنه وضع إعلاناً في الصحافة كي يبيع لباسه القضائي الرسمي، واستثمر حبسه استثماراً جيداً بقراءة دوستويفسكي، أناتول فرانس، ڤيكتور هوغو، أوسكار وايلد، نيتشه، و(العهد الجديد). درس اللغة الإيطالية وكتب عدداً من المقالات نُشرت عند إخلاء سبيله.[2]

تزامنت مراهقة نابوكوف مع هذه الحقبة المضطربة سياسياً، لمّا كان أبوه منخرطاً بعمق في الكفاح من أجل الإصلاحات الجذرية، مع ذلك فإن الغليان السياسي - الاجتماعي ليس هو الذي أسبغ لوناً ورائحةً على سيرته الذاتية المكتوبة بقلمه. الحقيقة، بالنسبة لنابوكوف، كانت شيئاً لا يُمكننا أن نجده إلا مختبئاً في مكان آخر. هذا الـ«في مكان آخر»، (Anti - terra) يُغلّف عمله بنوعٍ من الغشاوة. إنه نفس «المكان الآخر» الذي يقابل العين في الفضاءاتَ الفارغة في كلّ صفحة من صفحات (*تكلّمي أيتها الذكريات*). إنه في خطة العوالم الاستثنائية المُتخيَّلة في شخصيات من مثل سنسيناتوس وكروغ. كان نابوكوف يؤمن، شأنه شأن الفيلسوف الفرنسي الكاذب پيير ديلاندي في (*الهدية*)، آخر رواية كتبها بالروسية، وهي على النقيض مما يعتقد

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٥٦ - ٥٧، ما يتعلّق بـ (مذبحة كيشينيوڤ) - ك.

(٢) م. س.، ٧٦، فيما يتعلّق بڤلاديمير دميتريڤيتش في السجن و(بيان ڤيبورغ) - ك.

الناس، بأنّ الحياة ليست فقط رحلة على طول طريق واحد يؤدي إلى وجهة أخرى.[1] ثمة عالمٌ آخر، مكانٌ آخر هنا تحديداً، يطوّقنا في الأزمنة كلّها. «في منزلنا الأرضي، الشبابيك تُستبدَل بالمرايا؛ الباب، حتى زمن معين، مُغلَق؛ غير أنّ الهواء يتسلل عبر الشقوق». هذه الثيمة هي التي استوحى منها واحدة من أروع قطع الشعر الروسية في آذار / مارس ١٩٤٢، القصيدة الطويلة المعنونة «شُهرة»: «وأنزلُ عميقاً إلى ينبوعي / رأيتُ منعكساً، إضافة إلى نفسي وإلى العالَم / شيئاً آخر، شيئاً آخر، شيئاً آخر».[2]

ڤلاديمير طفل. كانت هنالك لوحة بالألوان المائية مؤطرة مُعلّقة على الحائط فوق سريره. إنها تصف درباً ظليلاً يختفي في أعماق غابة من أشجار الزان الأوروبية. كانت أمه قد قرأت له حكاية جان إنكليزية حول صبي يغادر سريره من أجل الرسم. ونتيجة لذلك، يُسرع ڤلاديمير اليافع في أداء صلاته كلّ ليلة، متخيّلاً كيف سيصعد إلى داخل الرسم الكائن فوق سريره قبل أن يخلد إلى النوم. يظهر الرسم من جديد في حجرة مارتن في رواية (*المجد*)[3]. في نهاية الرواية، مارتن، بطل القصة، ينجز بشكلٍ من الأشكال ما كان يتمناه ڤلاديمير اليافع إلى حدّ كبير: يتوارى في رسم ما. غير أنّ الرسم يصبح روسيا: روسيا التي تحوّلت بفعل الثورة إلى بلاد للأحلام بالنسبة لنابوكوف وللشخصيات في روايته. نُدرك تلميحاتٍ متكررة لهذا العالَم عبر آثار نابوكوف الأدبية، مرفرفاً وراء العالم اليومي مباشرة: في (*نار شاحبة*)، في (*آدا*)، وحتى في روايات واقعية في الظاهر من مثل (*لوليتا*). كما أنه يتجسّد في مَظاهر كاذبة أخرى في روايات من مثل (دعوة *إلى* قطع

---

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، ٤٢٠ - ٤٢١ - ك.

(٢) مُقتبسَة في بويد «*الأعوام الأميركية*»، ٤٢ - ك.

(٣) نابوكوف، «*المجد*»، ٤ - ٥؛ نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٨٦ - ك.

رأس) أو (بيند سينيستر). يبدو كما لو أنّ نابوكوف، منذ طفولته المبكرة، كان يتخيّل ما يتصل بخلق عالَمه السرّي، الخالي من الرقابة: إمبراطورية بدوية حيث «نحن مواطنون أحرار في أحلامنا فقط». طفولته الروسية الضائعة تغيّرت وباتت مثالاً واقعياً لهذا العالم.

٣

عددٌ قليل من الكُتاب استمتعوا بطفولة سحرية كهذه. كانت موقعاً آمناً، رائقاً، مُبهِجاً، يطفح بجمال الطبيعة، بالأدب، الفن، والحب. هذا هو العالَم الذي حَمَله نابوكوف معه كالكنز إبان سنوات منفاه. مع ذلك حتى ألوان تلك الطفولة السحرية لا تُضاهيها حيوية خيال نابوكوف الهائل. لأنه بقدر ما تسعفه الذاكرة، كانت قد زارت نابوكوف ما سمّاه «رؤى ما قبل النوم»، أو هذيانات معتدلة. والأهم، أنه كان تركيبياً أو اصطناعياً، يرى الكلمات والحروف باعتبارها تمتلك ألواناً.[١] تقاسم صفته هذه مع أمه، التي امتدحت وشجعت الميزات الاستثنائية لطفلها الأثير. بعد مضي نصف قرن، في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، تذكر نابوكوف أنّ والدته كانت تُخرج مجوهراتها لڤلاديمير اليافع كي يحفظ عن ظهر قلب ألوانها المتلألئة.[٢] ما رسخ في عقله اليافع (وما كان ثميناً بالنسبة له، حتى وهو رجل بالغ) لم تكن القيمة المادية للجواهر بل مَشهدها الفاتن، الوامض من الألوان المتغيّرة.

علّمته أمه أهمية تذكّر التفاصيل. حين كانا يتنزهان معاً سيراً على الأقدام عبر (ڤيرا)، العِزبة الريفية للأسرة، كانت تستمتع بأن تلفت انتباه ابنها إلى «المِلكية غير الملموسة»، الجمال الأثيري للطبيعة، هامسةً

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٣٤ - ٣٥ - ك.

(٢) م. س. ٣٦ - ك.

"Vot zapomni" (الآن تَذَكرْ).[1] ما قدّم تدريباً جيداً للخسائر التي سوف تحدث لهم بعد وقت قصير. كما أنّ (ڤيرا) هي أيضاً المكان الذي خلق فيه والد نابوكوف أولَ مرة شغفاً بالفراشات في ابنه، وعلّمه كيف يمسك بها ويجمعها. أصبح هذا هاجسَ نابوكوف طوال سنوات حياته: الأدب والفراشات هما اللذان بقيا بوصفهما السمتين الرئيستين لارتباطه السرمدي بروسيا. الجنة التي كانت (ڤيرا)، المكان الأهم ونموذج لسائر المناطق الفاتنة في عمل نابوكوف القصصي (بخاصة في [*آدا*])، كانت قد احتلها أخيراً الجيشُ الألماني في العام ١٩٤٢، وخدمت بوصفها مركز قيادته الروسية إلى أن أتلفتها النيران في العام ١٩٤٤. تالياً، على مدى زمن معين، كان الريفيون يحملون قطع الآجر بعيداً كي يستعملوها كمادة لمَداخنهم.[2]

يروي نابوكوف حادثة غوايته الأولى مع الجنس الآخر في قصة قصيرة تحمل عنوان «الحب الأول».[3] كانت القصة قد دُمجت لاحقاً في شكل مختلف نسبياً في (*تكلّمي أيتها الذكريات*). هذه اليقظة الرومانسية الأولى جرت حين لمح فتاة فرنسية صغيرة في (بياريتز)[4] أثناء الإجازة الصيفية للأسرة.[5] كان كلاهما في سن العاشرة. ڤلاديمير الصغير لم يكن يُطيق فكرة أن يُلحِق بها الأذى. كانت هنالك

---

(١) م. س.، ٣٣ - ٥٠، ما يتعلّق بوالدة نابوكوف، إيلينا إيڤانوڤنا روكاڤيشميكوف؛ ٤٠، ما يتعلّق بهمسها - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٦ - ك.

(٣) نابوكوف «*دزينة نابوكوف*» - ك. (ملاحظة: لا توجد هنا إشارة إلى رقم الصفحة). «*دزينة نابوكوف*»، هي مجموعة تضم ١٣ قصة قصيرة لڤلاديمير نابوكوف نُشرت سابقاً في المجلات الأميركية. صدرت هذه المجموعة في العام ١٩٥٨ - م.

(٤) بياريتز (Biarritz): مدينة فرنسية، تبعد ٣٥ كم عن الحدود مع إسبانيا - م.

(٥) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٤٩ - ١٥٢ - ك.

كَدَمة طفيفة على ساعدها في الموضع الذي قرصتها فيها أمها، ولمّا شاهد تلك الكدمة البسيطة أحس بالألم. وتالياً انخرط في ملاكمة بالأيدي مع فتى أحمر الشعر كان قاسياً معها. وآه، كم تألّم بشدة من اللسعات التي خلّفها البعوض على رقبتها ليلاً. قرر أنه يتعين عليهما أن يهربا؛ سوف يأخذها إلى مكان بعيد عن أبويها البورجوازيين. كان لقاؤهما الأخير قد جرى بعد أن انتهت إجازتهم الصيفية، حين تقابلا في متنزه بباريس. أعطت الفتاة الصغيرة شقيق ڤلاديمير الأصغر سناً علبة من اللوز المُحلّى بوصفه هدية وداع، إلا أنّ ڤلاديمير كان يعرف أن الهدية كانت مُعَدّة له وحده. آخر صورة يتذكرها هي صورة الفتاة الصغيرة وهي تُدحرج طوقاً معدنياً متلألئاً بواسطة عصا. استمرت تُدحرج الطوق في الضوء وفي الظل، تقرعه باستمرار حول نافورة ممتلئة بأوراق متساقطة، ذابلة. في ذاكرة نابوكوف، صوت الأوراق الميتة يختلط مع صوت جلد فردتيْ حذاء الفتاة الصغيرة وقفازيها. ثمة خاصية تتعلّق بثيابها، ربما الشريط على قبعتها الاسكتلندية أو الزخرفة في جوربيها، تذكر ڤلاديمير بلولبٍ شبيه بقوس قُزح في داخل كرة زجاجية صغيرة يلعب بها الأطفال.

أول علاقة غرامية لنابوكوف جرت حين كان في سن السادسة عشرة، على مدى صيف ساحر في (ڤيرا)، في العام ١٩١٥. كانت هدف رغبته هي ڤالنتينا ذات الخمسة عشر ربيعاً (ليوسيا) شولغين.[١] في (تكلّمي *أيتها الذكريات*)، يمنحها نابوكوف اسماً مُستعاراً، اسم تمارا بنفس لون اسمها الحقيقي.[٢] إنها آيةٌ في الجمال، ربما تتحدّر من أصل تتاري أو شركسي. إنها لامعة الذكاء، تحب الشعر (يقول

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١١٠ - ١٣٥، ما يتعلّق بڤالنتينا يڤجنيڤنا شولغين، «ليوسيا» - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٢٩ - ٢٥١ - ك .

نابوكوف شعراً متناغم القوافي، شعر «قاصر»)، وتستمتع الفتاة بكتابة اسمها. وحتى قبل أن يتقابلا، كانوا قد أخبروا ڤلاديمير بوصول ڤالنتينا، لأنه يرى اسمها مكتوباً في الرمل، منحوتاً على خشب مصطبة، مكتوباً بقلم الرصاص على باب صغير مطلي بالدهان الأبيض. كانت (ڤيرا) هي مكان سائر تجارب نابوكوف (المهمة) الأولى في الحياة: فراشته الأولى، قصة حبه الأولى، قصيدته الأولى. في (تكلّمي *أيتها الذكريات*)، يذكر بالتفصيل عملية تأليف أول أشعاره: عاصفةٌ رعدية مفاجئة تمر فوق رأسه، ويهرع كي يلوذ في مقصورة بحديقة. وعندما يخف المطر، ينظر من حوله ويرى ورقة نباتية تنحني تحت ثقل قطرة مطر؛ «ما بدا أشبه بكرة صغيرة من الزئبق قامت بانزلاق مباغت على العِرق الوسطي، ومن ثم، بعد أن تطرح عبئها البراق، الورقة النباتية المرتاحة تستقيم؛ تنشأ القصيدة».[(١)] يبدو كما لو أنه عبر قصيدته الأولى وحبه الأول، الذي ازدهر في اللحظة ذاتها، الشعر والحب أصبحا بالنسبة لنابوكوف متلاحمَيْن.

وفي الحال تُصبح غابة وأجمات (ڤيرا) وعزبتها المتاخمة، التي كانت عائدة لعم نابوكوف، أمكنة لقاء العاشقين السرّية، مع أنّ التغزل لم يكن سرّاً إلى حدٍّ بعيد عن البالغين. نجد آثاراً من هذه العلاقة الغرامية ورد فعل الأشخاص المحيطين بهما في قصة العاشقين الشابين في (*آدا*): في اللقاءات المُختلَسة بين آدا وڤان، في الخدم المتلصصين، وفي قصص وأغاني القرى القريبة. البستاني الذي كان يعتني بعزبة عمه أَبلغَ أُم ڤلاديمير أنه ضبط المعلم الخصوصي يتلصص على العاشقين الشابين. كانت قد عرفت بشأن العلاقة الغرامية من خلال قراءة قصائد ابنها ولم يكن باستطاعتها أن تتحمل الفكرة القائلة إن شخصاً ما يتطفل

---

(١) م. س.، ٢١٥ - ٢٢٧. يعتقد بويد أنّ تجارب ما يُقارب خمسة أعوام قد أُوجزت في هذا الفصل، انظر «*الأعوام الروسية*»، ١٠٨ - ك.

عليهما. أمرت الخادم أن يترك طبقاً من الفاكهة على الشرفة كلّ ليلة.

استمرت علاقة ڤلاديمير وڤالنتينا سنتين. يومئذ في سان بطرسبورغ، على أية حال، لم يعودا حرّين كي يتنزها هنا وهناك بطريقة غير رسمية كما دأبا أن يفعلا في (ڤيرا)، وجو الشتاء القاسي برهن على كونه مليئاً بالمشاكل. الأيام السحرية لذلك الصيف الأول في (ڤيرا) لا يُمكن استعادتها، وفي النهاية أتت بينهما (ثورة ١٩١٧) إلى الأبد. لقاؤهما الأخير وقع بالمصادفة؛ تقابلا في قطار بالضاحية في الصيف الذي سبق الثورة. كانت ڤالنتينا واقفة في مجاز العربة، تقضم قطعاً صغيرة من الشوكولاته قطعتها من لوح كانت تمسكه في يدها. أخبرت ڤلاديمير بالدائرة التي كانت تعمل فيها. نظرت إليه مرةً أخرى قبل أن تنزل وتختفي في غروب كهرماني هائل، «والغسق المعطر بالياسمين، الذي يعرض حماسة هائلة للصراصير في محطة صغيرة». بعد ذلك بوقت قصير، يركب ڤلاديمير وشقيقه قطاراً في سان بطرسبورغ متّجهاً إلى (القرم). يستمر العاشقان الشابان في تبادل الرسائل على مدى زمن معين، وعلى الرغم من خياناته الكثيرة، لا يوجد شخصٌ آخر يُمكن أن يملأ الفراغ الذي خلّفته ڤالنتينا.[1] كانت أسرة نابوكوف قد أُجبرت أخيراً على مغادرة (القرم) وروسيا كلياً، وكلّ ما بقيَ هو الذكريات. قبل الرحيل، كان ڤلاديمير قد أُغري بالانضمام إلى (الجيش الروسي الأبيض العائد لأنطون دينيكين[2]) - لا لأنه أحس أنه مدعو للقتال بنحو بطولي ضد (الحُمر)، بل لأنه كان يعتقد أنه ربما يجد طريقاً للرجوع إلى القرية الأوكرانية الصغيرة حيث كانت ڤالنتينا هناك.[3]

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٢٩ - ٢٤١ - ك.

(٢) أنطون دينيكين: جنرال، سياسي، وكاتب روسي. قاتل في الحرب الروسية - اليابانية، الحرب العالمية الأولى. اشتهر بوصفه قائداً للجيش الأبيض في جنوب روسيا وأوكرانيا - م.

(٣) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٥٠ - ٢٥١ - ك.

٤

غذّى نابوكوف ذكريات سنوات طفولته، وأبقاها حيّة في باله كشكل من أشكال المؤازرة: التجوّل وسط جمال (ڤيرا) الطبيعي، ألوانُها، فراشاتُها، التنقيب في مكتبة الأسرة الهائلة، وإطلاق العنان لخياله. كانت الإنكليزية هي لغته الأولى لأنّ تعليمه المبكر قد عُهِد به إلى معلمات اللغة الإنكليزية. يبدو كما لو أنه قَدَرٌ، شيءٌ كان يؤمن به إيماناً راسخاً، كان يسعى لأن يُهيئه باكراً كي يعيش سنوات المنفى القادمة. بالإضافة إلى لغته الروسية الأصلية، كان قد تعلّم أيضاً اللغة الفرنسية وبوسعه أن يقرأ الكتب في اللغات الثلاث كلّها. كان قد التهم جول ڤيرن بالفرنسية حين كان في العاشرة من عمره؛ دويل، كپلنغ، كونراد، تشيسترتون، ووايلد بالإنكليزية؛ وبالروسية، رواية بوشكين المعنونة (يوجين *أونيجين*)، ورواية تولستوي الموسومة بـ(*آنّا كارنينا*)[١]. وفي سن الثانية عشرة أصبح مَهووساً بدوستويفسكي، إلا أن شغفه هذا تلاشى لمّا أصبح في سن التاسعة عشرة، ولم يتجدد أبداً. ألّف قصيدة وقحة بعد إعادة قراءة بعض أعمال دوستويفسكي حين كان في (القرم): «مُصغياً إلى عوائه الليلي، / تساءل اللّه: هل يُمكن فعلاً / أنّ يكون كلّ ما أعطيتُه / مُخيفاً ومعقداً جداً»[٢].

بحلول الخامسة عشرة، قرأ الأعمال الكاملة لشكسبير بالإنكليزية، فلوبير بالفرنسية، وتولستوي بالروسية.[٣] كان منحازاً بنحو مُرضٍ نحو هؤلاء الفنانين الثلاثة كلّهم طوال سنوات حياته، مثلما كان منحازاً إلى

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٧٩ - ك.

(٢) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ١١٠؛ بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٥٠ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٦٤. انظر جوابه عن السؤال الأول من حواره المنشور في ١٤ آب / أغسطس مع (*مجلة لايف*) مع جين هوارد، ١٩٦٤ - ك.

بوشكين، غوغول، وتشيخوف. كما كان يُقدّر عمل الفيلسوف وليم جيمس[١]، ووالده هو أول من قرأه له، إلا أنه لم يكن بوسعه أن يُوقظ شغفاً في هنري جيمس[٢]، شقيق وليم جيمس.[٣] كان ڤ. د. نابوكوف يعرف تولستوي شخصياً، وكان بمستطاع نابوكوف أن يتذكر توقفهما كي يتبادلا كلمات قلائل مع رجل ضئيل البدن، ذي لحية في يوم من الأيام، لمّا كانا خارجين من أجل نزهة على الأقدام. «ذلك الرجل هو تولستوي»، قال والده تالياً.[٤] كان نابوكوف في عهد مراهقته في زمن (الحركة الرمزية الروسية) وردود الحركتين (الأكمية)[٥] و(المستقبلية)[٦] عليها. كان (الرمزيون) قد سحروه، وبالأخص عمل ألكسندر بلوك وإيڤان بونين.[٧] بعد مضي سعدّة نوات، في المنفى، مُنح إيڤان بونين جائزة نوبل للآداب. كان واحداً من الأوائل الذين

---

(١) وليم جيمس (١٨٤٢ - ١٩١٠): فيلسوف وعالم نفس أميركي. يُعتبر جيمس مفكراً رائداً في أواخر القرن التاسع عشر، وأحد أكثر الفلاسفة نفوذاً في الولايات المتحدة الأميركية و«مؤسس علم النفس الأميركي» - م .

(٢) هنري جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦): مؤلف بريطاني من أصل أميركي. مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب القصصي، أعماله البديعة قادت عدداً من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة الجنس القصصي. قضى معظم حياته في إنجلترا وأصبحت أعماله حديث الرأي العام قبل وفاته بقليل - م.

(٣) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٩٠ - ٩١ - ك.

(٤) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ١٤٢، هامش - ك.

(٥) الحركة الأكمية (Acmeist): حركة دعت إلى الوضوح والحِرَفية كردّة فعل على الأسلوب الفضفاض واللغة الغامضة اللذين سادا الشعر الروسي في أواخر القرن التاسع عشر - م.

(٦) الحركة المستقبلية: ظاهرة أدبية واسعة الانتشار بعد أن أصدرت بيانها في العام ١٩١٣، الذي كان صفعة للذوق العام. وعنوان البيان يعبّر عن أهم توجهات هذه المدرسة في رفض الذوق العام والموروث عموماً، ثم عرفت باسم «المستقبلية التكعيبية»، ودخل حومتها ڤلاديمير مایاكوفسكي فأعطاها زخماً كبيراً، وتفرعت إلى مجموعات بين متطرفة ومعتدلة نسبياً - م.

(٧) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٩٣ - ٩٥ - ك.

أعلنوا أنّ عمل نابوكوف استثنائي، وأعرب عن إعجابه وحتى دهشته. كان بونين قد قدّر أيضاً الكاتب المعروف أقل: ڤلاديسلاڤ خوداسيڤيتش، وهو أثير آخر لدى نابوكوف. في تصديره للترجمة الإنكليزية لـ(*الهدية*)، نابوكوف سمّى خوداسيڤيتش «أعظم شاعر روسي أنجبه القرن العشرين حتى الآن».[١]

كما كان نابوكوف يتلقّى دروساً منزلية في الرسم والتلوين، مع أنه لم يتفوق في الفنون البصرية. بعد مضي نصف قرن على هذه الحقيقة، عرف من أحد الأصدقاء أنّ أحد معلميه اعتبره أكثر طالب ميؤوس منه تتلمذ على يديه. وعلى الرغم من ذلك كانت لديه موهبة في أن يكون قادراً على رؤية حروف الأبجدية بالألوان، لذا كان خياله ينفجر دوماً بأشكال مختلفة. كانت جُمله التي تعج بالضوء والظل قد أنتجت بعضاً من أجمل الصور في تاريخ الرواية. درس مع م. ف. دوبجينسكي[٢]، وهو أحد الرسامين الروس الأكثر شهرة في ذلك الحين وأحد معلّمَيْ ڤلاديمير اليافع المُفضلين. علّمه دوبجينسكي أن يكون منتبهاً للتفاصيل، كيف يتخيّل كما ينبغي ويصف من الذاكرة أشياءَ شاهدها ألف مرة: عمود مصباح، صندوق بريد، «تخطيط التوليب على الزجاج الملوّن لبابنا الأمامي».[٣]

في العام ١٩١١، أُرسِل ڤلاديمير ذو الاثني عشر عاماً إلى مدرسة تينيشيف، وهي مدرسة ليبرالية، تقدّمية، تدعو للمساواة بين الجنسين بطريقة ديمقراطية. كان قد انتظم في المدرسة بعد أوسيپ مندلشتام

---

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، viii – ك. (الرقم viii هو رقم ٨ بالرومانية، قبل الترقيم الأصلي للكتاب. وللعلم، ترد في الكتاب حالات عديدة من هذا الترقيم، غالباً ما تكون لمقدمات الكُتب – م.)

(٢) م. ف. دوبجنسكي (١٨٧٥ – ١٩٥٧): فنان ليتواني اشتهر برسم مناظر المدن ناقلاً النمو الانفجاري والدمار في بداية القرن العشرين – م.

(٣) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٩٢ – ٩٤ – ك.

بأربعة أعوام.[1] حصل على درجات ممتازة، غير أنه كان فاتراً ويميل إلى الابتعاد عن المشاركة في الأنشطة اللاصفّية أو النوادي. ونتيجة لذلك، كان يُتهم بأنه يعرض سلوكاً أرستقراطياً. كما كان يرفض لمس المناشف القذرة في غرفة الاغتسال. كان أخذه إلى المدرسة في سيارة مع سائق خصوصي ببزة رسمية يُعتبر شيئاً مزعجاً في الجو الديمقراطي للمدرسة. غير أنّ أسوأ الإزعاجات كلّها هو افتقاره للولع بالجو السياسي، الأمر الذي كان يُثير أعصاب معلميه الأكثر ثورية أو الإصلاحيين. إلا أنه لم ينثنِ أو يسمح للآخرين أن يتنمّروا عليه، ولم يتخوّف من الدفاع عن نفسه. تلقّى دروساً في الملاكمة لمّا كان صبياً، وكي يدافع عن صديق له، تصدّى للطلاب المتنمرين في المدرسة الذين كانوا أقوى منه، وبذلك حاز على احترام زملائه في الصف.[2]

من المهم أن نكرر كيف كانت الحساسيتان الثقافيتان المصقولتان لأبويه مؤثرتين في تشكيل شخصية نابوكوف. كان والده قد ركز انتباهه العميق على أهداف الحرية الفردية وحرية التعبير. أصبح الأدب الأساس الوطيد لابنه، الحضور الثابت في حياته هو الذي سيتيح له أن يقاوم المحنة. هذا الإرث سمح لڤلاديمير ذي الخمسة عشر عاماً كي يؤلف أبكر قصائده الشعرية فيما كانت الحرب العالمية الأولى تحتدم في الخلفية. في سن السادسة عشرة كان قد بدأ أصلاً في الاشتراك بأشعاره في جريدة المدرسة، فضلاً عن ترجماته لألفريد دي موسيه.[3] كانت إحدى قصائده قد طُبعت في منشور مهيب جداً في ذلك الحين،

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٨٦ - ١٠٩؛ نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٨٥ - ١٨٦ - ك.

(٢) نابوكوف وولسون، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ١٠٢ - ١٠٣؛ بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٠٠ - ك.

(٣) ألفريد دي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧): شاعر ومسرحي وروائي فرنسي. عُرِف بشعره كما يُعرف بكتابه «*اعترافات طفل من القرن*»، وهو سيرة ذاتية له - م.

المجلة الليبرالية (*فيستنك إيفروپي*). تالياً في حياته رجع إلى هذه التجربة، مُعلناً أنه حين انتهى أمين المكتبة الشخصي لدى أبيه من طباعة القصيدة وأرسلها بالبريد إلى (*فيستنك إيفروپي*)، أحس بـ«استسلام مطلق» للأدب. مع أنّ القصيدة كانت من أدب الصِّبا، قبلتها المجلة مباشرة. بالنسبة لفلاديمير، على أية حال، القصيدة المطبوعة سبّبت له «إثارة أقل بكثير من العملية الأولية، رؤية سطوري الحية التي نثرها كاتبُ الطابعة في صفوف منتظمة على الأوراق، مع نسخة بنفسجية احتفظتُ بها أعواماً طويلة كما يحتفظ المرء بخصلة شعر أو خشخاشة تُطلِق صوتاً أشبه بالجرس».[١]

حين توفي عمه في العام ١٩١٦، كان نوبوكوف وريثه، حيث ورث عزبة مساحتها ألفي أكر تساوي بضعة ملايين من الدولارات آنذاك.[٢] مع ثروة أسرته، جعله هذا الإرث واحداً من أغنى الفتيان في سن السابعة عشرة في روسيا كلّها. بطبيعة الحال، كتابه الشعري الأول، الذي يحتوي على ثمانية وستين قصيدة، نُشر على نفقته الخاصة. كانت الأشعار مكتوبة إلى فالنتينا، عن فالنتينا، ومن أجل فالنتينا، ويذكر الإهداء «إلى فالنتينا نابوكوف». في (*تكلّمي أيتها الذكريات*) يروي قائلاً إن معلم الأدب الروسيّ العائد له (وهو شاعر معروف أقل كان يعتبره فلاديمير اليافع من الطراز الأول) قد أحضر الكتاب إلى الصف في يوم ما كي يسخر منه أمام زملائه في الصف، مُطبّقاً سخريته اللاذعة على بعض الأبيات الحالمة أكثر. هذا النقد ونقد آخر (مُستحَقان) سرعان ما

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١١٨ - ك.

(٢) م. س.، ١٢١. وفقاً لـ فيلد، «ف. ن.»، ٣٧ - ٣٨، «أكثر من مليون، نقداً». يكتب بويد، «المعادل لعدّة ملايين من الدولارات»، وفي الهامش يُضيف قائلاً، «صاحب مخزن الكتب يُخبره أنه في العام ١٩١٧، أنه يساوي مليوني جنيه استرليني» ـ ك.

عالجاه من أيّ ولع بالشهرة الأدبية إلى الأبد.[1] كما تلقّى ڤلاديمير مديحاً (غير مُستحَق) في مقالة كتبها صحافي غير موهوب ساعياً إلى أن يفوز بحظوة عند والد الشاب. ليس من السهل أن يُحبَط، على أية حال، كانت مجموعته الشعرية الثانية جاهزة لديه في مطلع ١٩١٨، بالإضافة إلى مسرحيته الشعرية الأولى. في غضون ذلك، أُطيح بحكومتين، وحدثت ثورة. استمر ڤلاديمير في تأليف قصائده، إمساكه بالفراشات، وقوعه في الغرام، وفقدان حبيبته بسبب الثورة. ولكن حين أتى الخبر مُعلناً أنّ الجيش الأحمر احتل (ڤيرا)، أحدثَ تأليفاً من نوع مختلف. «في خريف ساطع»، قصيدته الأولى التي يلتفت فيها نابوكوف إلى (ڤيرا) والحب الأول من خلال موشور المنفى.[2]

في عصر الخامس والعشرين من تشرين الأول / أكتوبر، ١٩١٧، ڤ. د. نابوكوف وأعضاء آخرون من (مجلس شورى الجمهورية الروسية) دُعوا إلى اجتماع في (قصر الشتاء).[3] ڤ. د. نابوكوف هو العضو الوحيد من (مجلس الشورى) الذي ظهر فعلاً. بعد ساعتين من الجدال، استنتج أخيراً أنّ الوزراء في الحكومة المؤقتة كانوا يُبددون الوقت ليس إلا، وغادر المكان. بعد مضي عشرين دقيقة، اقتحم البلشفيون (قصر الشتاء). استمر نابوكوف في كتابة الشعر إبان تلك السنة المضطربة، وفي الليلة التي جرت فيها تلك الأحداث الزلزالية، وضع اللمسة الأخيرة على واحدة من قصائده ومن ثم دوَّن باختصار وعلى عجل الظروف المحيطة به؛ صوت نار بندقية وقعقعة المدافع الرشاشة في الشارع.

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٣٨ - ٢٣٩ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٤٢ - ١٤٤ - ك.

(٣) م. س.، ١٣٣ - ك. قصر الشتاء: هو قصر يقع في سان بطرسبورغ، وكان المقر الرسمي لإقامة قياصرة روسيا من ١٧٣٢ حتى سقوط الحكم القيصري في ١٩١٧ - م.

ورث ڤلاديمير صفتيْ رباطة الجأش والثقة بالنفس من أبيه. وحتى هدوء ف. د. وضبط النفس كان بوسعهما أن يُثيرا غضب أيّ فرد، من القيصر إلى تروتسكي. وحتى خصومه كانوا يعترفون بشجاعته غير المحدودة ونزاهته اللافتة. تُظهر التسجيلات أنّ ف. د. نابوكوف هو شخصية أسطورية، وحتى أعظم من الأبطال في آثار ابنه الأدبية. قصتان تصوران هذه الصفات. وحين تلقّى حاضرو اجتماع سرّي خبراً يُفيد بأن الـ(تشيكا)، (منظمة الأمن السوڤييتية الحكومية)، قد حُذّرت فيما يتصل بالاجتماع، كان ف. د. نابوكوف هو الشخص الوحيد الذي يرغب في البقاء مدة كافية كي يُحذّر المنشفيين المقتربين، الذين انشقوا مؤخراً عن البلشفيين، وبناءً على ذلك عرّض حياتَه للخطر. فعل ذلك مع أنه لم يؤيد آراءهم.[١] وثمة مثال آخر حين كان ف. د. يمشي في الخارج مع صديقه هيسين لمّا اندلعت المناوشات في الشارع، وأعقبها رصاصات من بندقية. اقترح هيسين أن يلجآ إلى المكتبة العامة، إلا أنّ ف. د. نابوكوف رد عليه قائلاً إن «الرصاصة المخصصة له لم تُطلق بعدُ»، وواصل مسيره.[٢]

في آذار / مارس ١٩١٧، تنازل القيصر نيكولاس الثاني عن العرش لمصلحة شقيقه ميخائيل، مع أن ميخائيل رفض العرش أيضاً. كتب ف. د. نابوكوف ووقّع وثيقة التنازل عن العرش بنفسه، مُعلناً بنحو مؤثر نهاية (سلالة رومانوف). في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩١٧، كتب ڤلاديمير الشاب آخر قصائده التي ألّفها أثناء حقبته الزمنية في سان بطرسبورغ. أهداها إلى أمه، رفيقته الحنون التي لن يكون بمستطاعه أن يتنزه معها ثانية عبر أشجار قريتهم المحبوبة (ڤيرا).[٣]

---

(١) نابوكوف، «*رسائل نابوكوف - ولسون*»، تحرير، ٣٣، إلى ولسون؛ انظر بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٤٨، هامش، من أجل مزيد من التفسير - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٣٠ - ١٣١ - ك.

(٣) م. س.، ١٣٤ - ك.

كي يتجنبا التجنيد الإلزامي في الجيش الأحمر، أُرسِل ڤلاديمير وسيرغي إلى (القرم)، التي كانت لا تزال منطقة حرة. بعد ذلك مباشرة، أُمهما وشقيقاتهما وشقيقهما الأصغر التحقوا بهم. أقاموا في فيللا غير واضحة في (غاسپرا) في عزبة الكونتيسة صوفيا پانين، كانت زميلة ڤ. د. نابوكوف في الحكومة المؤقتة. في العام ١٩٠١، كان تولستوي ضيف الكونتيسة پانين في العزبة ذاتها، وفي العام ١٩٠٢، زار تشيخوف وغوركي تولستوي هناك.[1] بالنسبة لنابوكوف، على أية حال، كانت (القرم) هي أول حلقة في سلسلة المنافي التي امتدت أبعد فأبعد من بلاده العزيزة على قلبه.

في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩١٧، أُلقي القبض على ڤ. د. نابوكوف واثني عشر آخرين بحسب أوامر لينين في (سمولني)، ولم يُطلَق سراحهم إلا بعد مرور خمسة أيام. بعد أن أُخلي سبيله، مضى ڤ. د. نابوكوف مباشرة إلى مسرحية في مسرح مارينسكي. كان الحفل قد أُقيم لجمع التبرعات لـ(الصندوق الأدبي)، الذي كان لا يزال رئيساً له. في اليوم التالي، سمعت الأسرة أن عديداً من الأصدقاء والزملاء من كلا الجنسين قد تم احتجازهم، بمَن فيهم الكونتيسة پانين. آن الأوان بالنسبة لـ ڤ. د. كي يهرب من سان بطرسبورغ ويلتحق بأسرته في (القرم). مكثوا هناك إلى أن اخترق الجيش الأحمر الشمال واحتل شبه الجزيرة في آذار / مارس ١٩١٩. كان أفراد أسرة نابوكوف قد شهدوا أحداثاً كثيرة أثناء هذه الإقامة القصيرة نسبياً، بما فيها الانتصار المؤقت للجيش الأبيض. عارض ڤ. د. نابوكوف بشدة سلوكهم العنيف، مثلما فعل حيال وحشية (الحُمر). كما خبرت الأسرة الاحتلال قصير الأمد للجيش الألماني. كان الناس، وهم يتذكرون السلوك عديم الشفقة للجيوش الأخرى، قد رحبوا بهم. ڤلاديمير

(١) م. س.، ١٣٤ - ١٣٩ - ك.

الشاب كان يخفر المنزل ليلاً، مع أبيه وشقيقه، إلا أنه بخلاف ذلك كان ينشغل بتساليه المعهودة: القصائد والرسائل، الفراشات، ولعبة الشطرنج. في (القرم) ألّف أول مسألة من مسائله في لعبة الشطرنج.[١]

غادروا روسيا مُبحرين صوب اليونان في نيسان / أبريل ١٩١٩، على متن سفينة صغيرة بالية قديمة تُسمى (*ناديجدا*) («الأمل»، بالروسية)، صحبة ستة وزراء آخرين في الحكومة المؤقتة. كتب نابوكوف عن هذه اللحظات الأخيرة في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، مستذكراً رحيلهم: «على بحر زجاجي في خليج سيباستوبول، تحت نار المدفع الرشاش الوحشية من الساحل (قوات البلشفيين كانت قد استولت تواً على الميناء)». وفيما كانوا يسيرون بخط متعرّج خارج الخليج، حاول ڤلاديمير الشاب أن يركز على مباراة الشطرنج التي كان يلعبها مع أبيه: «أحد الفرسان قد فقد رأسه، وفيشة من فيش البوكر حلّت محل رُّخ مفقود». كان شعوره المتعلّق بمغادرة روسيا قد تفوّق على فكرة أن رسائل ڤالنتينا سوف تستمر بالوصول، لمجرّد ألا تجد أحداً يفتحها، و«ترفرف بضعف هنا وهناك مثل فراشات حائرة أُطلِق سراحها في منطقة غريبة، في الارتفاع الخاطئ، وسط نباتات غير مألوفة في إقليم ما».[٢]

٥

بعد أن مكثوا ثلاثة أسابيع في اليونان، استأنفوا رحلتهم إلى باريس ولندن. شقيق ف. د. قسطنطين كان لا يزال نائب سفير في

---

(١) م. س.، ١٣٦ - ١٦٠؛ ١٤٣، من أجل الدورية الليلية؛ ١٣٧، فيما يتعلّق بالمسألة الشطرنجية الأولى - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٥١ - ك.

السفارة الروسية بلندن التي ستغدو حالاً مهجورة. حيواتهم منذ هذه اللحظة فصاعداً سيتخللها الفقر، الحنين إلى الوطن، الفراق، والموت، مع أنهم لم يكن لديهم تلميحٌ بعدُ عن مخاطر المستقبل التي كانت مُدّخرة لهم. كانت المجوهرات التي شجعت الحساسيات الجمالية لدى الشاب ڤلاديمير قد أصبحت الآن وسيلةً من وسائل بقائهم على قيد الحياة، مع أنّ آل نابوكوف كانوا قادرين على أن يحتفظوا فقط بقطع قليلة، مُخبأة في مسحوق الطَّلق[1]. في تشرين الأول / أكتوبر ١٩١٩، انتظم ڤلاديمير في (ترينيتي كوليج) بجامعة كامبردج. كان أجر تعليمه قد جمعه من قلادة لآلئ أمه.

كان أحد هواجس نابوكوف قد تشكّل بينما كان يدرس في كامبردج. كيف يستطيع أن يحافظ على لغته الروسية الأصلية، تذكاره الحيّ الوحيد وصلته الوحيدة بحياته قبل أن تضربهم المأساة؟ كان هلعه الأعمق هو الفكرة القائلة إنه من المحتمل أن ينساها. مع أن لغته الأولى هي الإنكليزية، ولم يكن غريباً على الأدب الإنكليزي، ومع أنه كان فعالاً في وقائع الجامعة، وبخاصة الألعاب الرياضية، كان قد ميّز نفسه بقوة باعتباره روسياً. كان يُركّز بشدة على الاختلافات بينه وبين الطلبة الجامعيين الآخرين، أكثر من تركيزه على أيّ تشابه معهم. وعلى الرغم من ذلك كان يُقدّر بدقة شديدة التقاليد الاجتماعية الجديدة: لا تصافح الآخرين، لا تومئ برأسك، لا تسأل كيف هي حال المرء؛ ابتسم فقط؛ لا تغامر في كامبردج بأن ترتدي معطفاً أو تعتمر قبعة، حتى حين يكون الجو شديد البرودة.[2]

---

(١) م. س.، ٢٥٣، فيما يتعلّق بالجواهر؛ انظر بويد «*الأعوام الروسية*»، ١٦٥، فيما يتعلق بسلسلة اللآلئ - ك. مسحوق الطَّلق: مسحوق للتجميل قوامه طَلَق مُعطر. يُسمى بالدارجة العراقية (بودرة) - م.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٦٨ - ك.

في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، يقول إن سرد أعوامه في الكلية بإنكلترا هو قصة كيف أصبح كاتباً روسياً.[1] كانت كامبردج بمنزلة إطار لحنينه المَرَضي العميق، الغني لروسيا. في أول الأمر، لم يكن قادراً على التعبير عما يحس به لأنّ الكلمات كانت لا تستهوي السامعين وتبدو غير كافية. في سيرته الذاتية بقلمه، يكتب قائلاً: «خصامي القديم (منذ ١٩١٧) مع الدكتاتورية السوفييتية لا صلةَ لها تماماً بأيّ مسألة من مسائل المِلكية. كان ازدرائي للمهاجرين الذين [يكرهون الحُمر] لأنهم [سرقوا] مالَه وأرضه ازدراءً تاماً. الحنين المَرَضي الذي كنتُ أعزّه طوال هذه الأعوام كلّها هو شعور مُتضخم بالطفولة الضائعة، وليس حزناً على الأوراق المالية الضائعة».[2]

في كامبردج صادف مشكلة أخرى، وهي مشكلة ظلت تلازمه طوال سنواته في المنفى: الإجحاف الذي كان يحمله حتى أكثر المثقفين الغربيين ليبرالية تجاه الروس «البيض». أحد هؤلاء المثقفين كان زميله في الصف بجامعة كامبردج يتخذ اسماً مستعاراً هو (نسبِت) في (*تكلّمي أيتها الذكريات*). نكتشف لاحقاً أنّ (نسبِت) هو في الحقيقة ريتشارد أوستن بتلر، الذي كانت مسيرته كوزير في حكومات المحافظين قد أخذته شوطاً بعيداً حتى وصل إلى منصب نائب رئيس الوزراء في ستينيات القرن العشرين. كان اشتراكياً شاباً أثناء دراسته الجامعية، «نسبِت» قد جسّد نموذجاً أصلياً مثالياً لـ«*المثقف*» حسن النية. المثقفون، الذين كانوا بخلاف ذلك يعارضون أيّ شكل من أشكال القسوة، كانوا قادرين نوعاً ما على أن يجدوا تبريراً فكرياً للإعدامات، طرائق التعذيب، ومعسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفييتي. كانوا «يُجمعون سويةً بوصفهم لاجئين روس [عناصر قيصرية] من الألوان

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٦١ - ك.

(٢) م. س.، ٧٣ - ك.

كلّها»، يكتب نابوكوف في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، من «[اشتراكي] ريفي إلى جنرال [أبيض] - مثلما يستخدم اليوم الكُتاب السوفييت ببراعة مصطلح [فاشستي]».[١]

في سيرته الذاتية بقلمه، يُشير نابوكوف إلى بعض الحقائق كان يوّد أن يُشاركها مع (نسبِت)، إن لم يكن الأخير مُحصناً بثبات شديد بجهله، معتبراً إياها مجرّد أخيلة. إذا ما مُنح الفرصة كي يفسر، فإن حقيقةً واحدة كهذه ربما كان قد أكّدها هي أن التاريخ الروسي يُمكن رؤيته من منظورين: أحدهما هو ظهور البوليس، والثاني هو تطوّر ثقافة باهرة. «في ظل القياصرة»، كتب لاحقاً، «على الرغم من الطبيعة غير البارعة والشرسة أساساً لحُكمهم، الروسي المُحب للحرية كان بحوزته وسائل أكثر بنحو لا يُضاهى للتعبير عن نفسه، وتعوّد أن يخاطر أقل بنحو لا يُضاهى في أن يفعل ذلك، مما هو عليه في ظل لينين».[٢] غير أنّ هذه لم تكن المشكلة الرئيسة. ما كان يُزعج نابوكوف بنحو أشد هو مجموعة أخرى كانت تود أن تحتشد من حوله انطلاقاً من موقف محافظ بنحو متطرف، وحتى رجعي. دعمُهم لمهاجر من مثل نابوكوف قد تعزز ليس انطلاقاً من الحرية وحب الثقافة بل انطلاقاً من كراهيتهم الخالصة للمثقفين اليساريين.

بعد ستة أسابيع على وصوله إلى كامبردج، شارك نابوكوف في جدال حول الاتحاد السوفييتي، مناقشاً ضد حكومة البلشفيين بعد الثورة التي سيطرت على روسيا (وخسر النقاش). كرر حرفياً إحدى مقالات أبيه، كان قد حفظها تماماً عن ظهر قلب. تكلّم على مدى ثماني عشرة دقيقة وخمسين ثانية، سارداً كلّ جملة منفردة عن ظهر قلب. وبعدها

---

(١) م. س.، ٢٦١ - ٢٦٢ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٤٣؛ نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٦٣ - ٢٦٤ - ك.

جفّ ولزم الصمت. كانت تلك هي أول وآخر مرة شارك فيها في جدال سياسي.[١]

على مدار هذه الأعوام، ظهرت قصائد نابوكوف في (ترينيتي مغازين) التي تصدر عن جامعة كامبردج، بالإضافة إلى دوريات اللاجئين الناطقة بالروسية. والأهم، أنه بدأ الاشتراك في مشروع جديد للاجئين يحمل عنوان (*رول*) (الدَّفّة)، أسسها جزئياً ف. د. نابوكوف، وهو يُقيم مع بقية أعضاء الأسرة في برلين. ثلاث من قصائده ظهرت في العدد الافتتاحي في مطلع ١٩٢١، بالإضافة إلى قصة قصيرة موقَّعة باسم «ڤلاد. سيرين»، وهو أول استعمال لهذا الاسم المستعار. اتخذ هذا الاسم لا ليخفي هويته بل ليميز سطر اسمه عن سطر اسم أبيه[٢]، ذلك أنهما الآن يكتبان للمطبوع نفسه. ومع ذلك ظلّ «سيرين» على مدى أعوام قادمة، وكلّ ما كتبه أثناء وقته في أوروبا (وبالروسية) كان موقَّعاً بهذا الاسم المستعار. سيرين هو اسم طائر خرافي، مُتخيّل من المفترض أنه عاش في الغابات الروسية قبل بضعة قرون. كتب نابوكوف عنه في قطعة إنكليزية وقعها باسم مستعار آخر، ف. كانتابوف، قائلاً، «هذا الطير - الأعجوبة ترك انطباعاً معيناً في مخيلة الشعب بحيث إنّ خفق جناحيه الذهبيين أصبح روح الفن الروسي».[٣]

ضربت الكارثةُ السنة التالية. نُظم اجتماع سياسي في ٢٨ آذار / مارس ١٩٢٢، من أجل پاڤل مليوكوف، وهو قائد في جالية اللاجئين، كي يُعطي محاضرة. ف. د. نابوكوف عارض آراء مليوكوف بشدّة.

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٧٩؛ بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٦٨ - ١٦٩ - ك.

(٢) سطر الاسم (byline): سطر في رأس المقالة، القصيدة، أو القصة ينص على اسم كاتبها - م.

(٣) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٨٠ - ١٨١ - ك.

كانا زميلين سياسيين في الماضي، إلا أنّ شقاقاً قاسياً فرّقهما. ونتيجة لذلك، كان ف. د. نابوكوف غير راغب في حضور المحاضرة، إلا أنه انطلاقاً من الأدب والشعور بالواجب، رحّب بمليوكوف في عمود افتتاحي كتبه لـ (*الدفة*). خاطب مليوكوف حشداً يزيد عدده على ألف وخمسمئة فرد في ذلك المساء في (برلين فيلهارمونيك). تحدّث على مدى ساعة قبل أن يدعو إلى استراحة قصيرة. فجأة، قفز رجلٌ قصير، داكن البشرة من مقعده وصاح قائلاً، «من أجل أسرة القيصر وروسيا»، وأطلق عدداً من الرصاصات على مليوكوف. في فعل استثنائي من أفعال الشجاعة، أسرع ف. د. نابوكوف نحو المعتدي، جرّده من سلاحه، وثبّته بالأرض. لكن بعدئذ استغل شريك المعتدي الفوضى، قفز على الخشبة، وشرع يصيح ويُطلق مزيداً من العيارات النارية. بعد مضي دقائق قلائل أُعلن أنّ ف. د. نابوكوف بات في عِداد الأموات. أفلت مليوكوف من الموت بصعوبة بالغة في ذلك المساء، والقاتل سوف يرتقي لاحقاً إلى منصب رفيع في الحركة النازية الروسية.[1]

في (تكلّمي *أيتها الذكريات*)، يروي نابوكوف يوماً مزعجاً بنحو خاص حين كان في سن الثانية عشرة. في المدرسة، سمع بالأنباء التي تُفيد بأنّ أباه تحدّى رجلاً آخر ودعاه للمبارزة. ولمّا جاء إلى المنزل، كان باستطاعته أن يسمع صوت الضحك يأتي من المنبسط في أعلى السلّم. وفي الحال اعتقد أنّ الخصم لا بد أنه اعتذر على الإزعاج وأرجأ المبارزة. صعد ڤلاديمير اليافع درجات السلّم بسرعة على أية حال، مستميتاً من أجل أن يشعر بالوزن الخفيف ليد أبيه وهي تربّت على رأسه. في نهاية هذه الفقرة الطويلة، يختصر نابوكوف أحداث موت والده، بعد مرور عشرة أعوام على ذلك، في فضاء سطور قليلة. مع أنه بذل قصارى جهده كي يتصرف بطريقة رواقية جهاراً، سجل

---

(١) م. س.، ١٩٠ - ك.

بالتفصيل وقائع تلك الليلة في دفتر ملحوظات خاص. أمست ذكرى وفاة أبيه واحداً من تلك الغيابات التي ألقت بظلالها على الأحداث في عدد من أعماله.[1] في وقت لاحق من تلك السنة، أثناء الامتحانات النهائية في كامبردج في شهر أيار / مايو، كتب إلى أمه يُخبرها أنّ أباه يظهر عادةً في أحلامه. وفي رسالة أخرى كتب قائلاً: «غالباً ما يكون ذلك كلّه مُرهقاً جداً بحيث أكاد أجن - لكن ينبغي لي أن أختبئ. ثمة أشياء وأحاسيس ما من أحد سيكتشفها». في سيرته الذاتية بقلمه، لا يأخذ موت أبيه سوى سطور قليلة. غير أنّ الظلّ الحيّ لذكراه الأكبر من الحياة، ومقتله المُدّمر، يعودان المرة تلو المرة. ذكرى وفاة أبيه تُحيك خيوطاً من الوجع والفقدان في داخل شبكة رواياته.

في الوقت الذي تخرّج فيه نابوكوف في جامعة كامبردج والتحق بأسرته في برلين، كان قد أنتج أصلاً مجموعة صغيرة من الأعمال. كان كتاباه الشعريان الثالث والرابع قد باتا جاهزين، قصائده الروسية ظهرت في تشكيلة من مطبوعات مختلفة، وكان قد أكمل قصيدتين بالإنكليزية، وترجم أعمالاً إنكليزية وفرنسية إلى الروسية. كما كتب مسرحية شعرية، قصة قصيرة، ومقالة عن الفراشات.[2]

٦

بسبب المصاعب المالية المتفاقمة، انتقلت أسرة نابوكوف بكامل أعضائها من برلين إلى براغ في العام ١٩٢٣، مع أنّ نابوكوف نفسه مكث في برلين طوال خمسة عشر عاماً أخرى. في ذلك العام، أصبح

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٨٨ - ١٩٣؛ بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٩٤ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٩٥ - ك.

خطيب فتاة صغيرة اسمها سفيتلانا، مع أنّ والديها وضعا نهاية للخطوبة في الحال تقريباً، مؤكدين أنّ ڤلاديمير ليس بحوزته مال ومن هنا فلا مستقبل له.[1] وفي النهاية، ڤلاديمير وشقيقه سيرغي كلاهما وجد وظيفة له في بنك ألماني. إلا أنّ ڤلاديمير لم يبقَ في وظيفته سوى ثلاث ساعات، أما سيرغي فقد ظل نحو ثلاثة أسابيع. كان ڤلاديمير يكسب رزقه بشكل رئيس كمعلّم خصوصي. كان يعلّم الإنكليزية، الفرنسية، لعبة التنس وحتى الملاكمة. كسب خمسة دولارات عن ترجمته لـ(*مغامرات أليس في بلاد العجائب*) إلى الروسية، وهو، كما شرح في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، مبلغٌ كبير من المال في تلك الأزمنة التي تفاقم فيها التضخم في ألمانيا. ووفقاً لبراين بويد، كانت ترجمة ڤلاديمير البالغ من العمر ثلاثة وعشرين عاماً لـ(*أليس*) تُعد أفضل ترجمة للكتاب إلى أيّ لغة أخرى.[2]

في الثامن من أيار / مايو ١٩٢٣، قابل نابوكوف فتاة صغيرة في حفلة راقصة لجمع الصدقات أقامتها منظمة روسية للمهاجرين. كانت الفتاة تختبئ خلف نصف قناع أسود اللون بصورة ذئب. لم تخلعه الفتاة طوال المساء كلّه، كما لو أنها لا تُريد أن تتيح لجمالها أن يكون هو سحرها الوحيد. هكذا التقت ڤيرا نابوكوف أولَ مرة، مع أنها كانت قد اطّلعت أصلاً على بعض آثاره الأدبية. بعد مضي عدّة سنوات، لمّا سأل أندرو فيلد، كاتب السيرة الذاتية، ڤيرا كيف ستكون حياتها لو لم تحصل الثورة، قاطع نابوكوف جوابها، وانبرى قائلاً: «لن يكون هنالك اختلاف. كنتِ ستقابلينني في سان بطرسبورغ وكنا سنتزوج ونحيا كما نحيا الآن تقريباً».[3] كان نابوكوف يفتش دوماً عن أنماط لحياته، وبعد

(١) م. س.، ١٩٦ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٨٣؛ بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٩٧ - ك.

(٣) فيلد، «ف. ن.»، ٣٤ - ك

لقائه بڤيرا أدرك أنهما ربما تقابلا مراراً في الماضي. لمّا كانا طفلين، كانت ڤيرا تمر عادةً من أمام منزل نابوكوف الواقع في ٤٧ مورسكايا. إبان عهد المراهقة، ربما كانا قد تقابلا مراراً في الحفلات الراقصة. وفي برلين، كان نابوكوف قد رافق ذات مرة صديقاً إلى دار نشر والد ڤيرا. وحتى أنّ ڤيرا كانت هناك وقتذاك، تعمل في حجرة مجاورة. كان نابوكوف قد كتب قصيدة بعد ثلاثة أسابيع من لقائهما حملت عنوان «لقاء بالمصادفة». كان البيت الأخير فيها يقول: «لكن إذا شاء لكِ أن تكوني قدري...».[١]

وُلدت ڤيرا ييڤسيڤنا سلونيم في سان بطرسبورغ في العام ١٩٠٢ لأسرة من مثقفَين يهوديين. كان أبوها قد تخرّج بشهادة في القانون، إلا أنه كان يتبع قراراً من وزارة العدل يمنع مزاولة مهنة المحاماة من قبل اليهود، لذا انخرط في مهنة توريد ألواح الخشب. كان ناجحاً جداً، وفي المنفى، كان قادراً على أن يبني ثانية بعض الثروة التي كانوا قد فقدوها في أثناء الثورة، مع أنّ التعطيل الاقتصادي في ألمانيا في ذلك الحين أجبره في نهاية المطاف على الإفلاس. كانت ڤيرا طفلة مبكرة النضج. كانت أول ذكرى لها تعود إلى الوقت الذي كانت فيه بعمر ستة أو سبعة شهور؛ كان باستطاعتها أن تقرأ قليلاً من الجريدة وهي في سن الثالثة. وعلى غرار نابوكوف، كانت قد تعلّمت الروسية، الإنكليزية، والفرنسية وهي لا تزال طفلة. كانت ذاكرتها قوية بنحو استثنائي فيما يتعلّق بحفظ أيّ شيء في الشعر، ليس فقط حين كانت فتاة صغيرة، لكن أيضاً حتى حين أصبحت كبيرة السن. كانت قد كتبت سابقاً القصائد لمّا بلغت سن العاشرة أو الحادية عشرة، وكانت تتمنى أن تدرس الفيزياء. إلا أنّ أباها كان مقتنعاً بأنّ الدراسة سوف تشكل عبئاً

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٢٠٦ - ٢٠٨، ٢١٢ - ك.

كبيراً جداً على رئتيها الضعيفتين، وتتسبب بتفاقم نوباتها المتكررة من التهاب القصبات.[1]

ڤلاديمير وڤيرا تزوّجا في ١٥ نيسان / أبريل ١٩٢٥. ومنذ تلك اللحظة، أهدى نابوكوف كلّ كتاب من كُتبه إليها. كرّست ڤيرا حياتها كلّها لنابوكوف ولفنه، مع أنها هي نفسها كانت موهوبة بنحو مدهش. يُشير براين بويد إلى حجم الدور الثمين الذي لعبته ڤيرا في شراكتهما، التي تجاوزت ببساطة كونها زوجة نابوكوف: كانت الإلهام وراء كلّ شيء، وما هو أهم، كانت قارئه النموذجي. كانت تقوم بواجبات سكرتيرة، كاتبة طابعة، مُحررة، قارئة البروفة الطباعية، واضعة المراجع المتصلة بموضوع الكتاب، ومترجمة. كانت مستشاره الأدبي، المالي، والقانوني، وقامت بدور سائق خصوصي، مساعدة بحث، مساعدة تعليم، وبديل جاهز محترف. مع أن ڤيرا كانت تشدد في حواراتها مع بويد على القول إن نابوكوف لم يَصُغ شخصية روائية واحدة عليها، نقاد كُثر يرون فيها النموذج الأصلي لعدد من «بطلات» نابوكوف «الإيجابيات».[2] بطبيعة الحال، هؤلاء النسوة يفتقدن إلى إغراء شخصيات من مثل لوليتا وآدا. بعض من النقاد أنفسهم يؤكدون قائلين إنّ الحضور المستمر لڤيرا في حياة نابوكوف اعترض الموضوعية التي من المفترض أن تكون ضرورية جداً في خلق فن رفيع المستوى. من الجليّ أنّ الروابط العميقة بين بعض الشخصيات الذكورية والأنثوية في عمل نابوكوف تعتمد على الزواج القوي والمُحب بين ڤلاديمير وڤيرا، الذي استمر أكثر من نصف قرن، وظلّ زواجاً سعيداً حتى النهاية.[3]

---

(١) م. س.، ٢١٣ - ٢١٤ - ك.

(٢) م. س.، ٢٣٩؛ بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٦٢٩ - ٦٣٠. في رأي بويد، الـ«أنتِ» في «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، والـ«أنتِ» في «*انظر إلى المهرّجين!*» هي نفسها - ك.

(٣) من أجل معرفة ردة فعل نابوكوف، انظر (كمثال) رده على ماثيو هودغارد في

كان طفل ڤلاديمير وڤيرا الوحيد قد ولد في فجر العاشر من أيار / مايو ١٩٣٤، عندما كانت الظلال، بحسب كلمات نابوكوف، في الجانب الخاطئ من الشارع. سمّاه ديمتري ڤلاديميروڤيتش. كان نابوكوف أباً حنوناً ومهتماً، ونظر الزوجان الشابان إلى طفلهما بعين حاسدة؛ كان تهوّرهما المُبرَّر الوحيد. حياة دميتري ينبغي ألا يُسمَح لها بأن تنجرف بعيداً عن «بدايات»[١] الماضي الغني لأبويه.[٢]

على الرغم من أنّ نابوكوف حصل رويداً رويداً على الإطراء من أوساط اللاجئين الروس، كتابته وحدها لم تكن كافية كي توفر لقمة العيش للأسرة. سوف يستمر هذا كي يكون صحيحاً إلى أن يُصبح نابوكوف في أواخر العقد الخامس من عمره، حين جلبت له *(لوليتا)* أخيراً شهرةً عالمية واسترخاءً مالياً. حتى ذلك الحين، كانت أسرة نابوكوف «في عوز شديد» مستمر، بخاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ نابوكوف كان يدعم أيضاً والدته والأقارب الآخرين الذين كانوا يعمدون إلى التقتير الشديد في براغ.[٣] في برلين استأنف عمله كمعلم خصوصي، متنقلاً من منزل إلى منزل بواسطة الحافلة وسيراً على قدميه. كما كسب أيضاً أجوراً صغيرة عن تلاوة أعماله الأدبية. إحدى الوقائع الأكثر نجاحاً جرت أول مرة، حيث تسنّى له أن يقرأ في باريس، العام ١٩٣٢. تلا بعض الأشعار والفصلين الأولين من رواية كان لا يزال في طور كتابتها، *(اليأس)*. كان قد رتب القراءة إيليا فوندامينسكي، الذي يعتبره نابوكوف ليس فقط رفيع الثقافة بل واحداً

نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ٤٥٠ - ٤٥١، أو الشكوى بشأن نقد جون أبدايك، في حوار العام ١٩٦٩، في نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٩١ - ك.

(١) بدايات: استخدمت الكاتبة هنا كلمة (incunabula) اللاتينية - م.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٩٥ - ٢٩٨ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٦٨؛ انظر حوار العام ١٩٦٩، مع مارتا دوفي ور. ز. شيپارد - ك.

من أنبل البشر في جالية اللاجئين الروس. في خاتمة المطاف فوندامينسكي حث ڤيرا وڤلاديمير على مغادرة برلين إلى باريس، وقدّم لهما العون في الاستقرار من جديد. وفي النهاية استقرا في باريس في العام ١٩٣٧.[١]

وصف نابوكوف واحدة من هذه القراءات في حوار معه أُجري في العام ١٩٦٦، يتضمن الفصل السادس من (*آراء قوية*). كان قد طُلب منه أن يتدخّل في اللحظة الأخيرة حين أُصيبت كاتبة هنغارية بمرض ما. «كانت كاتبة شهيرة جداً في ذلك الشتاء، مؤلفة رواية حققت أفضل المبيعات، أتذكر أن عنوانها (*شارع قط صيد السمك*)».[٢] الانتقال السريع من المرأة الهنغارية إلى محاضرة نابوكوف عن بوشكين جعل أصدقاءه يقلقون من أنهم سيواجهون مبنىً خالياً. عددٌ قليل من الهنغاريين ممَّن ظهروا، غير واعين بالانتقال، تسكعوا على أية حال كي يستمعوا، وأصدقاء نابوكوف فعلوا كلّ ما بوسعهم كي يجمعوا أكبر عدد ممكن من قرائه. وبحسب نابوكوف، أتت «السلوى العصيّة على النسيان» حين لمح جيمس جويس، «جالساً، ذراعاه مطويتان ونظارتاه تلمعان، وسط فريق كرة القدم الهنغاري».[٣]

الكاتبان الكبيران تقابلا أخيراً ذات مساء في منزل صديقيهما المشتركين لوسي وپول ليون. دار بينهم حوارٌ طويل واجتماعي، مع أنه تالياً لم يكن بمستطاع نابوكوف أن يتذكر كثيراً منه، في حين أنّ ڤيرا

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٣٩٥ - ك.

(٢) شارع قِط صيد السمك: أضيق شارع في باريس، ويقع في الدائرة الخامسة. ورد العنوان بالفرنسية في النص الإنكليزي: La Rue du Chat-qui-Pêche. مؤلفة هذه الرواية الكاتبة الهنغارية: جولان (يولاندا) فولديس (١٩٠٢ - ١٩٦٣)، وقد اشتهرت بهذه الرواية - م.

(٣) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١١٥، ١١٦، وحوار العام ١٩٦٧ مع ألفريد أپيل - ك.

تذكرت بوضوح كم كان جويس متحمساً لمعرفة المكوّنات الدقيقة لـ«ميود»، المِيد[1] الروسي، وأنه ما من شخصين أعطيا الجواب ذاته. أهدى جويس لنابوكوف نسخة من (*Haveth Childers Everywhere*)، وهي نسخة مُقتبسة متقدّمة من (*يقظة فنيغان*). لم يكن نابوكوف قد نشر بالإنكليزية حتى الآن، لذا كان عاجزاً عن الرد بالمثل.[2] كان نابوكوف يعتبر (يوليسيس)، رواية هائلة وواحدة من أعظم الأعمال في القرن العشرين، إلا أنّه وجد (*يقظة فنيغان*) غير مُقنِعة. في رسالة بعثها إلى ڤيرا كتب قائلاً، «التوريات التجريدية، التنكر اللفظي، ظلال الكلمات، أمراض الكلمات... في النهاية الذكاء يغطس خلف المنطق، و، فيما تغرب الشمس، السماء فاتنة، لكن بعد ذلك يحلّ الليل».[3] من الجدير بالملاحظة، نقاد كثيرون كان لديهم الرأي ذاته عن أعمال نابوكوف التالية.[4]

٧

لم تكن الحياة في فرنسا أسهل بالنسبة لآل نابوكوف. كانوا مُجبرين على أن يستأجروا شقة ضيقة، من غرفة واحدة. كان دميتري يقضي كلّ وقته إما نائماً أو لاعباً، ونتيجة لذلك، كان نابوكوف مُرغَماً على الكتابة في الحمّام. شرح في الرسائل أنه كان يضع حقيبة على

---

(١) الميد (mead): شراب مُخمر يُعد من عسل ومَلت وخميرة - م.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٥٠٤؛ نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٩٦ - ٩٧ - ك.

(٣) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٢٥ - ك.

(٤) على سبيل المثال، انظر رمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٣٣ - ١٣٤، فيما يتعلّق باللغة؛ أو هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ٢١٧ - ٢١٨، فيما يتعلّق بالرواية التي تنفي نفسها؛ أو انظر أولتر، «*آدا* أو لآلئ الفردوس»، ١٧٦، فيما يتعلّق باللغة في «*آدا*» - ك.

مقعد المرحاض، وهذا يخدم كمكتب مُستعمَل كبديل مؤقت. في الوقت الذي تأفل فيه الشمس، تكون أصابعه خَدِرة من البرد وساعات الكتابة الطويلة.[1] تلقّى خبراً عن تدهور صحة أمه، غير أنّ الألمان كانوا يُضيّقون خناقهم على تشيكوسلوفاكيا، والرحلة إلى براغ شيءٌ مستحيل في ذلك الحين. هذه الظروف المُركّبة هي التي دفعته لأن يتخذ القرار الأهم في حياته: أن يكتب بالإنكليزية. لم يكن الطموح هو الذي قاده إلى هذا القرار بل الظروف العملية: هتلر وستالين سرعان ما تخلّصا من جالية المهاجرين. يتضح في رسائله وحواراته (وغالباً في كتبه) أن اتخاذ ذلك القرار كان بالنسبة له خياراً فاجعاً، مُوجعاً بقدر ما كان عليه الرحيل عن وطنه الأم. كانت اللغة الروسية قد أبقته مربوطاً بطفولته وبماضيه، الشيء الوحيد الذي تركه وراءه. وهذا اليأس قد اكتسحه حتى بعد أن جلب له عمله باللغة الإنكليزية نجاحاً غير مسبوق. في باريس كتب روايته الأولى بالإنكليزية، في العام ١٩٣٩، (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*).

كان نابوكوف يمتلك إحساساً قوياً بالفكاهة. كان يحلو له أن يمزح هنا وهناك، بخاصة سراً، يُضايق الآخرين ويُضايق نفسه. بحسب فيلد، دخل نابوكوف غرفة ما في الثاني من أيار / مايو ١٩٣٩، حيث كان هناك بعض الأصدقاء يلفّقون مُزحة عليه. سيطر على المُزحة، أيضاً، وأخبرهم بصراحة أنّ أمه انتقلت إلى العالم الآخر صبيحة ذلك اليوم وبعدها وقف صامتاً على مدى دقائق قليلة، يدعك جبينه بأطراف أصابعه.[2] بعد وفاة أبيه، كانت هذه أقسى الضربات في حياة نابوكوف. لم يكن قادراً على تقديم دعم مالي لأمه لمّا كانت بحاجة إليه. لم يكن باستطاعته أن يزورها بانتظام. الآن سوف يفوته مأتمها.

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٩٦ - ك.

(٢) فيلد، «*نابوكوف*»، ٨٦ - ك.

كانت الآصرة مع أمه آصرة حميمة ولا يُمكن تعويضها. كانت هي أول شخص يسمع ويقرأ قصائده منذ صباه، وكانت توثّقها بشكل جاد بحسب التسلسل الزمني وترتبها في ألبومات. كانت إنسانة مُرهفة، وديعة ذات شخصية هادئة، رائقة، وتقدر تقديراً عالياً الطبيعة والجمال. كانت قد علّمته أولاً قيمة الأشياء الصريحة، وما هو أهم، قيمة التذكّر.

حلم نابوكوف بشقيقه سيرغي ذات ليلة في خريف العام ١٩٤٥. رآه في كَرب، مضطجعاً على سرير غير مُريح في معسكر احتجاز ألماني. بقدر ما يعرف ڤلاديمير، كان سيرغي لا يزال يُقيم في قصر نمساوي مع حبيبه، هرمان. في اليوم التالي، وصلت رسالة من شقيقه الأصغر، كيريل، محملة بالأخبار أنّ سيرغي توفي بسبب نقص التغذية في معسكر قريب من هامبورغ. كان نابوكوف يشعر دوماً أنه مذنب بسبب علاقته الخاصة مع شقيقه المنعزل وكان يؤلمه الإحساس بأنه لم يُظهِر تجاهه احتراماً أخوياً كافياً. كان نابوكوف الطفل المُفسَد والمُدلّل، في حين أنّ سيرغي كان يتلقّى على الدوام اهتماماً أقل. هذه هي الثيمة التي تتخلّل (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)[1]. كما تظهر في أشكال مختلفة طوال (*آدا*)، في الأسلوب الذي يعامل فيه آدا وڤان (لوسيت): كم هي قليلةٌ معرفتنا بالشخصين اللذين من المفترض أن يكونا الأقرب إلينا. يُعرب نابوكوف عن المشاعر المُخبأة للكراهية، التعنيف، التسريح من العمل، الافتقار إلى الاهتمام الحقيقي بالتفاعلات مع الأولاد والأقارب الآخرين، والتحسّر المحتوم على عدم تقدير أفراد الأسرة حتى وقت متأخر جداً.

في العام ١٩٦٤ وصل خبرٌ عن نوبة قلبية قاتلة أصابت كيريل في ميونيخ. كان كيريل ينظم برنامج (راديو الحرية)، كانت يُبث من ألمانيا الغربية في داخل الاتحاد السوڤييتي. كان من المفترض أن يقدّم

---

(١) م. س.، ٨٨، نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٥٧ - ٢٥٨ - ك.

البرنامج سيرة موجزة عن شقيقه نابوكوف. كانت ملحوظات كيريل قد وُجدت مُبعثرة في جميع أرجاء غرفته. كان نابوكوف قد أهمل أن يكون في تماس مع كيريل، أيضاً، مع أنه يستمع أحياناً إلى شقيقه وهو يقرأ قصائد وينتقدها. علاقة نابوكوف بشقيقته أولغا كانت بعيدة على الدوام. كان يعمل كي يجد طريقة كي يُحضِر ابن أولغا روستيسلاف بيتكيڤيتش من تشيكوسلوفاكيا إلى الولايات المتحدة، غير أنّ الانقلاب الشيوعي لعام ١٩٤٨ دمّر هذه الإمكانية. كانت شقيقته الصغرى، إيلينا، هي المفضلة من بين أشقائه وشقيقاته. في النهاية كانت قد اختارت سويسرا كي تكون وطنها، وكان آل نابوكوف قادرين على أن يجددوا علاقتهم المؤنسة حين انتقل هو وڤيرا إلى هناك لاحقاً.[١]

كان نابوكوف متكتماً فيما يتصل بقضاياه الشخصية ولم يُعبّر جهاراً عن بلائه، مثلما فعل حين حزن على فقدان أبيه. في بعض الأحيان يؤكد بعض الضحايا هذه الجوانب من تجربتهم، إلى أن تُوضحها هي. كان نجاحه وبروزه سيحدثان بعد وقت طويل، عموماً لأنه أصرّ على الجودة والإتقان في كلّ شيء، وكان يُبقي تركيزه على العمل نفسه، لا يُعير الحياة خارج النطاق الأدبي سوى النزر اليسير من الاهتمام. تحاشى الدعاية السياسية مهما كان نوعها ولم يكن يُبالي بأن يستحوذ على تعاطف القارئ. يبدو أنّ كلّ ما ضاع أثناء مجرى حياته هو بسبب عوامل خارجية، في حين أنّ كلّ ما كسبه (بصرف النظر عن عبقريته) هو نتيجة ثقته المُذهِلة بنفسه، وحبه للعمل، العمل، ومزيد من العمل.

عقب انتقاله إلى الإنكليزية كلغة كتابة أتت الفكرة التي لا مَفرَّ منها في الهجرة الفعلية إلى أميركا. كان الفاشيون قد حققوا مزيداً من

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٨٣، فيما يتعلّق بمرور كيريل؛ انظر بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٣٥٤، فيما يتعلّق بكيريل؛ انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٢٦، ٨٩، فيما يتعلّق بأولغا - ك.

الانتصارات في أوروبا، وظهر الشيوعيون كأنهم يدعمون سلطتهم على المدى الطويل. ومع ذلك كانت الهجرة عملية معقدة، ولم يكن بوسعه أن يجد ناشراً يرغب في أن يضطلع بنشر (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*). وشاء الحظ، أيضاً، أنّ جامعة ستانفورد كانت في اتصال مع صديقه، مارك ألدانوف، كي تعطيه إقامة صيفية. لم يكن ألدانوف يخطط للانتقال إلى أميركا آنذاك، لذا بدلاً من ذلك زكّى نابوكوف. على الرغم من تأشيرات دخولهم الأميركية النظامية، أيضاً، كانت المسألة الجوهرية هي كيف يتمكن آل نابوكوف من مغادرة فرنسا. والأهم من ذلك، كيف يدّخرون المال اللازم لرحلتهم؟ تطلّب الأمر التحمّل والصبر، جمع التبرعات، ومساعدة غير قليلة من لدن الأصدقاء والمعارف من كلا الجنسين، وفي النهاية أصبح المستحيل ممكناً.[١]

استقل نابوكوف مع ذلك قطاراً آخر صوب المنفى. هذه المرة غادر مع الأسرة التي كوّنها هو بنفسه. مرض دميتري فيما كان القطار يغادر المحطة؛ كان يشكو من الحمى. لحسن الحظ، كان قد تماثل للشفاء وقتَ وصولهم إلى الميناء، وكانوا قادرين على مواصلة رحلتهم. تنتهي (*تكلّمي أيتها الذكريات*) بصورة ڤلاديمير وڤيرا وهما يمسكان ابنهما دميتري ذا الأعوام الستة من يده، مقترحين بتهذيب أن تكون الصورة في الفصل الأول من الكتاب: ڤلاديمير ذو الأعوام الأربعة وهو يترنّح في مشيته، مُمسكاً بيديْ أمه وأبيه.[٢]

ترك نابوكوف بعضاً من كُتبه وأوراقه في صندوق في سرداب المبنى السكني لفوندامينسكي، بالإضافة إلى مجموعة من الفراشات الأوروبية. اجتاح النازيون باريس بعد مضي أسابيع قليلة، والقنابل الألمانية حوّلت الشقة التي كان يسكن فيها آل نابوكوف إلى أنقاض. أُلقي القبض على

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٥١١، ٥١٤، ٥٢١ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٣٠٩ - ك.

فونداminسكي ونُهبت حاجياته، بما فيها مجموعة فراشات نابوكوف. كانت كتبه ودفاتر ملحوظاته قد رُميت وبُعثرت في الشارع. ابنة أخت فونداminسكي استعادت بعناية أكثر ما في استطاعتها في ذلك الحين، وبعد مرور عدّة أعوام حفظتها في سرداب فحم، وفي الختام وصلت إلى نابوكوف في العام ١٩٥٠. فونداminسكي نفسه هلك في معسكر اعتقال.[١]

لم يظهر سيرين كاسم مستعار في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، لكن بدلاً من ذلك تحوّل إلى شكل بشري واقعي، مظهر آخر للكاتب نفسه، بوسعنا أن نجد أمثلة له عبر آثار نابوكوف.[٢] لم تكن مالهجرة إلى أميركا جرد رحلة قصيرة وقفزة إلى مكان آخر، بل هي نهاية حياة سيرين، تجسيدٌ طارئ على اللغة الروسية. على الرغم من ذلك، خلّف سيرين وراءه مجموعة جديرة بالملاحظة من الروايات: (*ماري*) (١٩٢٦)، (*ملك، ملكة، خادم*) (١٩٢٨)، (*دفاع لوجين*) (١٩٣٠)، (*العين*) (١٩٣٠)، (*المجد*) (١٩٣٢)، (*كاميرا أوبسكيورا*[٣]) (١٩٣٣)، (*اليأس*) (١٩٣٤)، (*دعوة إلى قطع رأس*) (١٩٣٦)، وأخيراً، (*الهدية*) (١٩٣٧ - ١٩٣٨)، ناهيك عن قصائده، وقصصه القصيرة، ومسرحيتين. في الوقت الذي غادر فيه نابوكوف فرنسا، أصبح سيرين واحداً من أروع الكتّاب الروس في القرن العشرين، أعظمهم كما يُزعم. كانت روايته الأخيرة قد عُدّت ليس فقط واحدة من أفضل روايات نابوكوف بل أيضاً واحدة من أفضل أمثلة الشكل في الأدب الروسي المعاصر. إيڤان بونين، عميد الكتّاب المهاجرين والمُرشّح لجائزة نوبل للآداب (حازها في العام ١٩٣٣)، صادق على

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٥٢٢ - ٥٢٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٨٧ - ك.

(٣) كاميرا أوبسكيورا (camera obscura): صندوق فيه ثقب صغير لعرض الصورة على الشاشة في غرفة مظلمة - م.

(دفاع *لوجين*) فيما يتعلّق بكونها كشفت بنحو جليّ دور سيرين الحيوي إبان هذه الأعوام: «هذا الولد خطف بندقية وقتل الجيل الأكبر سناً كلّه، بمَن فيهم أنا».[1]

هذا ما يقوله نابوكوف عن سيرين في فصل يتعلّق بالكتّاب والشعراء المهاجرين في (*تكلّمي أيتها الذكريات*): «غير أنّ الكاتب التي أثار اهتمامي أكثر من الجميع هو بالطبع سيرين. إنه ينتمي إلى جيلي. بين الكتّاب الشباب الذين أنتجوا في المَهجر كان سيرين أكثرهم عزلةً وغطرسة. بدءاً بظهور روايته الأولى في العام ١٩٢٥ وخلال الأعوام الخمسة عشر التالية، إلى أن توارى بنحو غريب كما جاء، كان عمله قد لقي شغفاً شديداً ومُروّعاً نوعاً ما من لدن النقاد».[2] يستمر نابوكوف فيعلّق قائلاً إنه مثلما شجب الماركسيون سيرين بسبب قلّة ولعه بالبُنيات الاقتصادية، انتقد كذلك «معلمو أسرار الدين» المهاجرون افتقاره إلى التبصّر الديني والاهتمامات الأخلاقية. إنه يُزعج الأعراف و، بخاصة، إحساساً روسياً باللياقة. وعلى العكس، كان المعجبون به يمتدحون (ربما كثيراً جداً، يكتب نابوكوف) «أسلوبه غير الاعتيادي، دقته المثيرة للإعجاب، مَجازه الوظيفي». تعوّد القراء الروس على الواقعية الروسية، «كانوا قد تأثروا بالوجوه الشبيهة بالمرآة لجُمله الواضحة لكن المُضلِّلة بنحو غريب». كما قدّروا أيضاً «الحياة الحقيقية للكتب التي تدفقت بأشكال الكلام العائدة له». ومثل نيزك، كان سيرين قد انطلق بسرعة عبر سماء المنفى المظلمة وتوارى عن الأنظار، من دون أن يترك شيئاً باستثناء «إحساس غامض بالقلق».

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٣٤٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٨٧ - ٢٨٨ - ك.

تتزامن حياة نابوكوف مع كثير من الأحداث الرئيسة التي وقعت خلال القرن العشرين الصاخب. ومع ذلك من الصعب أن نميّز علامات محددة للتغيرات التي طرأت على حياة نابوكوف الخاصة. يبدو تقريباً كما لو أنه حين يواجه قوى مُدمرة خارجية، كان يسير بتصميم في الاتجاه المعاكس. ليس في بسالة أعمال بطولية فارغة، بل انطلاقاً من إحساس بالجَلَد والعزم على حماية استقلاله، وكماله. كان بالفعل يسبح ضد التيار، يبقى على مسافة قريبة جداً ممَّن يُسَمَّون «الكُتاب الثوريون» الذين كان تهيؤهم وتبجحهم هما تعمية لجهلهم وعدم كفاءتهم. في (*محاضرات في الأدب الروسي*)، هذا ما قاله عن غوركي: «بوصفه فناناً خلّاقاً، غوركي ذو أهمية قليلة. إنما كظاهرة نابضة بالحياة في بُنية روسيا الاجتماعية لا يخلو من الاهتمام».(١) على العكس بالضبط يُمكن أن يُقال عن نابوكوف؛ حياته يُمكن أن تُختصر في جملة واحدة: أينما يكون، إنه فقط يكتب... ويكتب.

هوايتا نابوكوف المُستنزِفتان خارج نطاق الأدب هما دراسة الفراشات وتأليف مسائل الشطرنج. إحدى الروايات الروسية التي كتبها في برلين باسم سيرين حملت عنوان (*دفاع لوجين*)، وهي تركّز على لاعب شطرنج كانت حياته ووفاته مرتبطتين بالنقلات في مسائل الشطرنج. مجموعته الشعرية المعنونة (*قصائد ومسائل*) (١٩٧٠) تحتوي على تسع وثلاثين قصيدة روسية (مع ترجماتها الإنكليزية)، أربع عشرة قصيدة إنكليزية، وثماني عشرة مسألة شطرنجية وحلولها. في مقدمته كتب قائلاً:

أخيراً، هو ذا الشطرنج. أرفض الاعتذار عن إدماجه.

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٣٠٤ - ك.

مسائل الشطرنج تتطلّب من المؤلف المزايا نفسها التي تميّز كلّ الفن الجدير بالاهتمام: الأصالة، الابتكار، الاختزال، التناغم، التعقيد، النفاق الباهر. إن تأليف هذه الألغاز العاجية - و - الأبنوسية هي موهبة نادرة نسبياً ومهنة عقيمة بإسراف؛ لكن بعدئذ الفن كلّه عديم الجدوى، وهو هكذا بنحو ساحر، إذا ما قورن بالعديد من المساعي البشرية الأكثر شعبية. المسائل هي أشعار شطرنجية، وأشعارها، شأنُها شأن الأشعار كلّها، هي موضوع لتغيير الاتجاهات مع نزاعات متباينة بين المدارس القديمة والجديدة. إن السلوك التقليدي الحديث يُثبّط همتي في مسائل الشطرنج بقدر ما يفعل في «الواقعية الاشتراكية» أو في النحت «التجريدي».[1]

نابوكوف في حوار أُجري معه في العام ١٩٦٣، أجاب عن سؤال يتعلّق بالسبب الذي جعله يختار دراسة الفراشات قائلاً: «الفراشات هي التي اختارتني، ولستُ أنا مَن اختارها». أصبحت الفراشات هي شعاره، طوطمه. يفسر بويد ذلك في أول صفحة من كتابه الأول عن الشعر، بالإضافة إلى اسم الكاتب المستعار والعنوان. «ڤ. آي. سيرين. قصائد. ١٩٢٣»، يوجد تخطيطٌ لفراشة مرسوم باليد.[2] كثيرٌ من الرسائل التي بعثها لأصدقائه أو أقاربه رسم فراشة تحت توقيعه، وقد نقش كتبه بكائنات هجينة ملوّنة. كان بويد يعتقد أنّ تطوّر نابوكوف ككاتب أعقب عملية ترحيل مباهج علم الحشرات إلى فنه القصصي: «لذة ما هو خاص، صدمة الاكتشاف، غريزة السر والتصميم الخادع بنحو هزلي».[3] كلّما اقترب من الطبيعة أكثر لمّا كان صبياً صغيراً،

(١) نابوكوف، «*قصائد ومسائل*»، ١٥، فيما يتعلّق بالمقدمة - ك.
(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٧٤ - ك.
(٣) م. س.، ٨٣ - ك.

انتبه إليها وقدّرها بنحو أعمق، وأصبح العالَم الطبيعي غامضاً أكثر. لقد أدرك أنّ الطبيعة لديها إحساس بالفكاهة. هذه الفكرة يُمكننا أن نجدها في عمله برمّته: الانتباه إلى التفصيل الهش في كلّ ظاهرة من الظواهر، التجانس مع تعاقب المستويات الأعمق والأعمق من الخصوصية. هذا كلّه يُحاكي العلاقة بين الظاهرة والمعرفة من ناحية، والطبيعة من الناحية الثانية. ما هي العلاقة بين كتابة الروايات وأن تكون عالِماً بقشريات الأجنحة، سُئل في حوار ما، وفسر ذلك قائلاً إنه في العمل الفني، يوجد «تلاحم بين شيئين، بين دقة الشعر وتشويق العِلم الخالص».[(١)] لم يكن منجذباً إلى الفراشات بسبب جمالها، مع ذلك؛ كان ولعه وَلَعاً عِلمياً بالتحديد. «الفراشات كلّها جميلة وقبيحة في الوقت نفسه - حالُها حال البشر»، قال في حوار آخر.[(٢)] إن أكثر شيء يهمّ نابوكوف هو أنّ الفراشات كائنات فريدة، استثنائية جداً.

الفراشات دفعت نابوكوف للوراء إلى ذلك المكان الحلو، المحبوب لطفولته. على سبيل المثال، صيف العام ١٩٠٦، حين كان في سن السابعة وأمسك بفراشته الأولى، وهي فراشة خطافية نادرة وأخاذة. أمسك بها ووضعها في خزانة الثياب كي يحافظ عليها، لكنها في صبيحة اليوم التالي لاذت بالفرار. لقد استغرق أربعين سنة من السفر كي يجدها من جديد، متوازنة في أعلى «هندباء برية مهاجرة»، تحت شجرة حور رجراج[(٣)] مستوطن بالقرب من بولدر، في كولورادو.[(٤)] كان أبوه أيضاً شديد الاهتمام بالفراشات، وقد اعتاد ڤلاديمير أن يستشير مجموعة طفولة ف. د. القديمة المُغبرة، التي كان

---

(١) نابوكوف، *«آراء قوية»*، ١٨ - ك.
(٢) تشوداكوف، "Schmetterlinge sind wie Menschen" - ك.
(٣) حور رجراج: ضرب من شجر الحور ترتعش أوراقُه إذا هبّ عليها النسيم - م.
(٤) نابوكوف، *«تكلّمي أيتها الذكريات»*، ١٢٠ - ك.

يحتفظ بها في «حجرة ڤيرا السحرية».[١] كانت ثمينة أكثر من الكلمات بالنسبة لڤلاديمير اليافع. بعد مضي عدّة أعوام، سوف يستدعي اليوم الذي اقتحم فيه أبوه حجرته، ممسكاً بشبكة الفراشة العائدة له، وصاح به كي يصطاد فراشة أنثى نادرة، من نوع (الحَوْر الروسي الباهر)، كان قد لمحها تواً.[٢] والد فيودور في (*الهدية*) ينصب ما يمكن أن يكون صورة محبوبة لوالد نابوكوف نفسه. هنا شخصيته القصصية اتخذت زي عالِم متميز في قشريات الأجنحة يختفي أثناء بعثة إلى (التبت). فيودور يستمر بالإحساس بحضوره لمّا يكون مستيقظاً وحين يحلم.

بعد ذلك الصيف الأول، كان هوس نابوكوف بالفراشات يزداد قليلاً يوماً بعد يوم. لم يكن فقط يجمعها كهواية، بل بدأ يدرسها بجد. بوسع المرء أن يتخيّل كيف أنّ هذا اللهو المبكر بالحشرات قشرية الأجنحة وفكرة أنّ دورة حياة الفراشة يُمكن أن تشغل خياله وفي النهاية تجد طريقها إلى متون كتبه. إن هاجس التحوّل هو هاجسٌ داخلي: من الحياة إلى الموت في الشرنقة وبعدها عودة الموت إلى الحياة. ربما يبدو الوعي وكأنه مُنقطع عن الموت، إلا أنه بدلاً من ذلك يتحوّل ببساطة. في عدد كبير من رواياته، حضور الفراشات يُعلن عن حدث خطير ومصيري، وعمل نابوكوف يومض خلال ذلك بألوان نيّرة لأجنحة الفراشات. بحسب بويد، بما أنّ الفراشات تخدم بوصفها الاستعارة الممتدة السائدة لحياة نابوكوف، فقد حافظت وعزّزت الارتباط بعالَمه الضائع، ومكان طفولته المُبجل جداً، ڤيرا Vyra: «ما إن أمست الفراشات مرافقة للعقار الريفي (العزبة)، حتى باتت سلطة ڤيرا على خيال نابوكوف عصية على المقاومة أكثر. ومثلما كانت مطاردة همبرت للحوريات الصغيرات محاولة لأن يحيا من جديد قصته الرعَوية مع

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٦٨ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٩٢ - ك.

الراحلة (أنابيل لِي)، لذا فإن رحلات نابوكوف المفاجئة في مرحلة البلوغ ستكون جزئياً الاستمرارية الممكنة الوحيدة لماضٍ مُهشّم».

«نحن يرقات الملائكة»، كتب نابوكوف في إحدى قصائده حين كان شاباً، مُردداً صدى دانتي.(١)

لم تكن الفراشات تسلية حصراً - كتب نابوكوف أيضاً مقالات علمية جادة عنها. إن ما يعتبره واحداً من إنجازاته المشرقة، والذي يفتخر به كثيراً، هو أنه اكتشف وسمّى أجناساً من الفراشات كانت مجهولة حتى ذلك اليوم. في مطلع أربعينيات القرن العشرين، إحدى طالباته في اللغة الروسية، دوروثي ليثولد، عرضت عليه أن تأخذ أسرة نابوكوف من نيويورك إلى ستانفورد في سيارتها الجديدة. كانوا قد وصلوا منذ عهد قريب إلى أميركا، وكان نابوكوف قد تلقّى دعوة لإعطاء محاضرة في جامعة ستانفورد، إلا أنّ الجامعة لن تغطي تكاليف رحلته. في الطريق توقفوا كي يشاهدوا وادي (غراند كانيون)، وفيما كانوا يمشون بمحاذاة ممر في أرض وعرة في برودة الصباح، حدث أنّ ركلت قدم دوروثي فراشة بُنية متوسطة الحجم. لاحظ نابوكوف أنّ الفراشة تنتمي إلى نوع ثانوي غير مُصنّف يُسمى «*نيونيمفا*» (*Neonympha*) وفي الحال اصطادها بشبكته. كان هذا «اكتشاف» نابوكوف الأميركي الأول. سمّى النوع الثانوي «*نيونيمفا دوروثيا*» (*Neonympha dorothea*)، إجلالاً للمرأة التي حوّلت أول ركوب له بالسيارة عبر أميركا إلى مغامرة غير متوقَّعة.(٢)

بعد مدة زمنية ليست بالطويلة، بعد أن بدأ بإعطاء المحاضرات في ويلسلي، قام بزيارة متحف علم الحيوان المُقارَن التابع لجامعة هارڤرد. وجد أنّ معظم الفراشات في قسم (العالَم القديم) التابعة لـ(مجموعة

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٧١، ٧٨ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٨ - ٢٩ - ك.

الأسابيع) مرتبة بصورة عشوائية وتم إيواؤها في صواني بلا زجاج، مُعرّضين إياها للغبار والمخلوقات الصغيرة جداً. والأسوأ من ذلك، لم تكن مُصنّفة كما ينبغي. لذا عرض عليهم أن يُعيد ترتيب المجموعة مجاناً، ورئيس قسم علم الحشرات، ناثانييل بانكس، قبل مقترَحه. بدأ نابوكوف يعمل هناك مرة بالأسبوع، بعد رحلة مُملة طولها ستة عشر ميلاً ذهاباً وإياباً إلى هارڤرد، تضمنت تنقلاً بالحافلة والقطار. وسرعان ما أصبح عنصراً دائماً في الحجرة رقم ٤٠٢، وفي النهاية جهز متحف هارڤرد وظيفة له بدوام جزئي. في أواخر العام ١٩٤٢، أثناء زيارة إلى المتحف الأميركي للتاريخ الطبيعي في نيويورك، رأى الفراشة التي اكتشفها مُعلناً عنها برقعة حمراء، التي تُشير إلى «عينة مثالية». تم استعمال رقعة حمراء بدلاً من الرقعة البيضاء التقليدية حين تُعد اللُّقْيَة اكتشافاً. في طريقه إلى واشنطن، كتب نابوكوف قصيدة سمّى فيها نفسه عرّاب حشرة ما وأول واصف لها، وهذه هي السمعة الوحيدة التي اهتم بها. «صور قاتمة، عروش، الأحجار التي يُقبّلها الحجاج، / قصائد تستغرق ألف سنة كي تموت / غير أنها تُحاكي خلود هذه / الرقعة الحمراء على فراشة صغيرة».[1]

٩

مع أنّ نابوكوف أتى إلى الولايات المتحدة بدعوة من جامعة ستانفورد، زمنه الذي حاضر فيه هناك لم يَدُم أكثر من ستة شهور. كان تدريسه الأكاديمي قد جرى كلياً تقريباً في كلية ويلسلي في أربعينيات القرن العشرين وجامعة كورنيل في خمسينيات القرن العشرين. كما

(١) م. س. ٣٧ - ٣٨، ٤٥، ٥٣، فيما يتعلّق بالمتحف والقصيدة «في اكتشاف فراشة» - ك.

حاضر في مراكز ثقافية كلّما كانت تسنح له الفرصة في ذلك. على الرغم من هذا، حاصرت الهموم المادية باستمرار أسرة نابوكوف.[1] قضايا أخرى دخلت المزيج، من مثل الانعطافات المستمرة في الطريقة التي كان ينظم فيها الأميركيون علاقتهم بالاتحاد السوڤييتي. بالنسبة لبويد، اتفاقية هتلر - ستالين قرّبت نابوكوف، الذي كان صريحاً بشكل مشهور بموقفه ضد السوڤييت، إلى اهتمامات ميلدريد مكافي، عميدة كلية ويلسلي. على أية حال، حين تغيّر المَدّ وأصبح الاتحاد السوڤييتي عملياً حليف الولايات المتحدة في الحرب الكونية الثانية، بخاصة بعد معركة ستالينغراد، لم يُجدد عقده. يبدو هذا قراراً شخصياً، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ التحالف بين البلدان ساعد روسيا في أن يجعلها مُسايرة للموضة. توافد الطلبة على سلسلة محاضرات اللغة الروسية. في رسالة غاضبة إلى إدموند ولسون، تذمر نابوكوف كم هو مُضحك أن يواجه عقبات كثيرة جداً أمام توظيفه الأكاديمي حين كان يعرف الروسية أفضل من أيّ شخص آخر في أميركا، والإنكليزية أفضل من أيّ روسي في أميركا.[2] كان مُجبراً على تعليم مجموعة واسعة من الموضوعات على الرغم من توقه إلى التركيز على الأدب الروسي. ولم يكن أمامه خيار سوى أن يُعلّم اللغة الروسية. كان ذكاؤه كمُعلّم للأدب لا يُمكن أن يمر مرور الكرام زمناً طويلاً، على أية حال، ومحاضراته عن بوشكين، غوغول، تورغنيف، تولستوي، وتشيخوف مُدحت كثيراً. محاضراته وتحليله الرائع للتقليد الأوروبي العظيم، بمَن فيهم فلوبير، بروست، وكافكا، بالإضافة إلى أوستن، ديكنز، ستيفنسون، وجويس، ميّزته أيضاً بمرور الوقت.

---

(١) م. س. ٤٣ - ٤٤ - ك.

(٢) نابوكوف وولسون، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ٧٢، ١٦ حزيران / يونيو، ١٩٤٢ - ك.

ما جعل محاضرات نابوكوف تتميّز في إطار أكاديمي جاف وتقليدي هو قدرتها الغريبة على أن تفتن طلبته وتثير فيهم الشغف نفسه بالأدب الذي كان يحسّه هو نفسه. كانت أساليب تعليمه غير تقليدية بالطبع. بدلاً من أن يتيه في «هُراء التعميمات»، كان يُفضل أن «يُلاطف التفاصيل»، ويُرغم طلبته على أن يُركّزوا بشدة على ما يقرأونه.[1] أثناء محاضرة في مينيسوتا، لمّا نسي ملحوظاته وأُرغم على الارتجال، أعطى طلبته اختباراً موجزاً في المقاربات التي تُميّز القارئ الجيد. كانت هنالك عشرة تعريفات، والطلبة تعيّن عليهم أن يختاروا مجموعة من أربعة:

١ - القارئ ينبغي أن ينتمي إلى نادٍ للكتاب.

٢ - القارئ (القارئة) ينبغي أن يُطابق نفسه (تُطابق نفسها) مع البطل (البطلة).

٣ - القارئ يجب أن يركز على المنظور الاجتماعي - الاقتصادي.

٤ - القارئ يجب أن يُفضل قصة تحتوي فعلاً وحواراً على قصة من دون هذين الاثنين.

٥ - القارئ ينبغي أن يكون قد شاهد الكتاب في فيلم سينمائي.

٦ - القارئ ينبغي أن يكون كاتباً ناشئاً.

٧ - القارئ ينبغي أن يكون له خيال.

٨ - القارئ ينبغي أن يمتلك ذاكرة.

٩ - القارئ يجب أن يكون بحوزته قاموس.

١٠ - القارئ يجب أن يكون لديه إحساس فني.

من وجهة نظر نابوكوف، القراء يجب أن يكون لديهم خيال، ذاكرة، قاموس، وإحساس فني.[2]

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ١ - ك.

(٢) م. س.، ٣ - ك.

خيال نابوكوف وإبداعه امتدا حتى إلى تدريبه اللغوي. ذات مرة شرح في رسالة إلى إدموند ولسون أسلوبه في تعليم صف مؤلف من مئة فتاة كيفية لفظ حروف العلّة الروسية: «أرجوكن أخرجن مراياكنّ، يا فتيات، وشاهدن ماذا يجري داخل أفواهكن... لسانكِ يبقى في الخلف - مستقلاً ومُنعزلاً - في حين أنه في Я، е، И، ё، Ю - حروف العلّة المسحوقة - إنها تنطلق وتسحق نفسها على أسنانكِ السُفلية - سجين يدفع نفسه على قضبان زنزانته».[١] كانت صفوفه تمتلئ تماماً حين يُعلّم الأدب. الطلبة يتكلّمون من دون كلفة خارج حجرة الدرس ويُعلّقون على الأشياء التي قالها أو المَشاهد الهزلية التي قام بها، على سبيل المثال، حين يدخل قاعة الدرس يدردش مع نفسه شيئاً من مثل «شغف العالِم ودقة الفنان». يتوقف هنيهة عن الكلام، يخطو نصف خطوة، يبدو حائراً: «هل ارتكبتُ غلطة؟» يقول. «ألم أكن أعني [شغف العالِم ودقة الفنان؟]» توقف قصير آخر، نظرة شيطانية من فوق نظارتيه إلى طلبته. يهتف قائلاً: «لا! شغف العالِم ودقة الفنان!»[٢] عددٌ من عبارته العلامات التجارية الآن تُظهِر كيف كان نابوكوف المُعلّم قريباً من نابوكوف الكاتب: «عانِق التفاصيل، التفاصيل الساحرة». أو لائحة العوامل الثلاثة العائدة له التي تصنع كاتباً عظيماً: «راوي قصص، معلم، ساحِر». راوي القصص يُضيّف، والمعلّم يُعطي تربية أخلاقية أو معرفة مباشرة. غير أنّ الأهم، «الكاتب العظيم يكون على الدوام ساحراً عظيماً». لذا فإنّ طريقة اقتراب القارئ «الحكيم» من عمل عبقري ينبغي ألا تكون بقلبه أو حتى بعقله، «بل بعموده الفقري». هناك يحصل الخَدَرُ المُنبّه.[٣]

---

(١) نابوكوف وولسون، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ١٠٥، ١٠ آذار / مارس، ١٩٤٣ - ك.

(٢) ويتزستيون (Wetzsteon)، «نابوكوف مُدرّساً»، ٢٤٢ - ك.

(٣) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ١ - ٦ - ك.

كان نابوكوف مهتماً في إنعاش فن، حماسة، القراءة «بصورة صائبة». وبالتالي، حتى أسئلة امتحاناته كانت تنحرف عن الأسئلة التقليدية وكانت تهدف إلى رصد انتباه الطالب أو الطالبة إلى التفصيل. على سبيل المثال: في (*مدام بوفاري*)، هل كان رودولف عشيق إيما بوفاري الأول أو الثاني؟ (الأول ؟) ما لون الزجاجة التي تحتوي على الزرنيخ التي تسمم بها إيما نفسها؟ (اللون البُني).[1] وثمة مثال ثانٍ، أخبر طلبته أن يُحضر كلّ واحد منهم روايته إلى الصف، بما أنّ المحاضرة الأولى تتناول الرواية إلى حدّ بعيد كي يكون بوسعهم أن يُراجعوا الترجمات البائسة ويقوموا بإجراء التصحيحات. كانت سلسلة المحاضرات تتعلّق بعينيْ إيما، تسريحة شعر إيما، يديها، مظلّتها، فستانها، حذائها. ولمّا انتقد كسل المترجم، بدا كما لو أنّ نابوكوف يقول لطلبته كيف يتعين عليهم أن يقرأوا رواياته.[2]

يبدأ نابوكوف سلسلة محاضراته الأدبية الأوروبية التي تستغرق فصلاً دراسياً بعَرض كبير لتأنق بلاغي استبدادي - كاذب: «سوف تشتري أوستن اليوم وتبدأ بالقراءة فوراً. اقرأ «*كل كلمة*». أخمد صوت الراديو وقُل لزميلك في الغرفة أن يلتزم الصمت». لمّا كان يقرأ رواية جين أوستن المعنونة (*مَنسفيلد پارك*)، كان يطلب من طلبته أن يقرأوا الكتب التي تقرأها الشخصيات الرئيسة. فيما يتعلّق برواية كافكا الموسومة بـ(*التحوّل*)، كان يرسم تخطيطاً للحشرة التي تحوّل إليها غريغور سامسا («كانت خنفساء مغطاة بقُبة، وليست الصرصار المُسطَّح للمترجمين المُهملين») ويطلب منهم أن يَصِفوا ترتيب الغرف ومواقع الأبواب والأثاث في شقة سامسا. في حالة (*آنا كارنينا*) لتولستوي،

---

(١) ويتزستيون (Wetzsteon)، «نابوكوف مُدرّساً»، ٢٤٥ - ك.

(٢) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ٣٨٥، الملحق - ك.

رسم الثياب التي لبستها كيتي[١] من أجل التزلج على الجليد. أما بالنسبة لرواية جويس المعنونة (يوليسيس)، فكان يستشير خارطة شارع في دبلن ويرسم الطرق المتقاطعة التي سلكها ستيفان وبلوم، متوقّعاً أن يحفظها الطلبة عن ظهر قلب.[٢]

في بعض الأحيان، فجرت وجهات نظر نابوكوف المتحمسة مواجهات حامية. يُشير بويد إلى أنّ أحد طلبته خرج من قاعته الدراسية مُحتَجاً مرتين، في المرة الأولى لمّا استهدف المُحاضِر دوستويفسكي وفي المرة الثانية لمّا انتقد فرويد بشدة. كانت حساسية نابوكوف إزاء الأدب السيئ، الأنظمة الشمولية، والإجحاف العنصري، العِرقي، أو الديني واضحة ليس فقط في محاضراته إنما أيضاً في سلوكه. انسحب من مشروع مع اللغوي الروسي المميز رومان ياكوبسن لأن ياكوبسن سافر إلى موسكو كي يشترك في مؤتمر. (بحسب كلمات نابوكوف قام بـ«رحلات صغيرة إلى بلدان شمولية».) وثمة رد مُشاكس آخر اتخذ شكل رسالة إلى ديڤيد ديتشيس[٣]، رئيس قسم الأدب في كورنيل، مادحاً هجومه على معاداة السامية لدى ت. س. إليوت. في حفلة من أجل طلبته، شجب بألفاظ جارحة إعداد الفيلم الذي مَثّله لورنس أوليڤييه لمسرحية (*هاملت*). سأل أحد الطلبة نابوكوف ما إذا شاهد الفيلم فعلاً، فردّ عليه قائلاً: «بطبيعة الحال أنا لم أشاهد الفيلم. هل تعتقد أني أبدد وقتي في مشاهدة فيلم سيئ بقدر ما وصفتُه».[٤]

---

(١) كيتي (kitty): الأميرة إيكاترينا ألكسندروڤنا شچرباتسكايا، وهي شقيقة دولي الصغرى، وتالياً زوجة ليڤن، في سن الثامنة عشرة - م.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٧٣ - ١٧٥، ١٨٤؛ نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٧٧، حوار أيلول / سبتمبر ١٩٦٥ مع روبرت هيوز - ك.

(٣) ديڤيد ديچيس (١٩١٢-٢٠٠٥): مؤرخ، ناقد أدبي، باحث، وكاتب اسكتلندي. كتب باستفاضة في الأدب الإنكليزي، وفي الأدب والثقافة الاسكتلنديين - م.

(٤) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٨١، ٣١١، ١٣٨ - ١٣٩ - ك.

في مراجعة لـ(نيويورك *تايمز* ريڤيو *أوف* بوكس) عن رواية جان بول سارتر الأولى، (*الغثيان*)، في آذار / مارس ١٩٤٩، نرى كم سخر نابوكوف بقوة من نوع الأدب الذي كان يكرهه. كان يُسميه «نوعاً من الكتابة متماسكاً ظاهرياً لكنه في حقيقة الأمر هزيلٌ جداً، كان قد روّج له كثير من كتاب الدرجة الثانية - باربس[١]، سيلين[٢]، وهلمّ جرا. في مكانٍ ما في الخلف يلوح دوستويفسكي في أسوأ أعماله، وفي مكان أبعد بكثير يوجد العجوز يوجين سو[٣]، الذي يدين له كثيراً الروسي الميلودرامي».[٤] واستمر كي يشجب بقوة: «حين يُنزل خياله الفلسفي العقيم والاعتباطي كعقوبة على فرد عاجز اخترعه لذلك الغرض، لا بد من موهبة كبيرة كي يجعل هذه الحيلة تنجح. المرء ليس لديه خصام خاص مع روكونتين[٥] حين يُقرر أنّ العالَم موجود. إلا أّ مهمة جعل العالَم موجوداً كعمل فني هو أبعد من قُدرات سارتر». تالياً، طلبت منه الـ(نيويورك *تايمز*) أن يُراجع كتاب سارتر المعنون (*ما هو الأدب؟*) إلا أنّ نابوكوف رفض ذلك، وسمّى ذلك الكتاب «هراء». «بصراحة، لا أعتقد أنه يستحق المراجعة».[٦]

كان متحمساً في دفاعه عن الكُتّاب الذين أحبهم (شكسبير، ديكنز،

---

(١) باربس: شاعر وروائي فرنسي - م.

(٢) سيلين: روائي ومُجادل وطبيب فرنسي. اسمه الأصلي لويس فريدناند. تُرجمت بعض أعماله إلى العربية - م.

(٣) يوجين سو (١٨٠٤ - ١٨٥٧): كاتب فرنسي. وهو أحد الكتاب الذين روّجوا لجنس (الرواية المتسلسلة) في فرنسا بروايته الرائجة جداً والتي قُلّدت على نطاق واسع (أسرار باريس) التي نُشرت في إحدى الصحف من العام ١٨٤٢ إلى العام ١٨٤٣ - م.

(٤) ڤلاديمير نابوكوف، «محاولة سارتر الأولى»، ٣، ١٩؛ نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٢٦ - ك.

(٥) روكونتين: بطل رواية (*الغثيان*) لسارتر، استند إلى الفلسفة الوجودية - م.

(٦) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٣٨ - ك.

بوشكين، غوغول، فلوبير، تولستوي، تشيخوف، ويلز، بروست، كافكا، وجويس) مثلما كان في استهجانه لأولئك الكُتّاب الذين يعتبرهم سيئين أو بين بين (ستندال، بلزاك، دوستويفسكي، مان، پاوند، إليوت، كونراد، فوكنر، وهمنغواي). في حوار تليفزيوني مع روبرت هيوز[١] في العام ١٩٦٥، عرض لائحته المتعلّقة بأعظم التُّحف النثرية في القرن العشرين، بحسب درجة أهميتها: (يوليسيس) لجويس، (*التحوّل*) لكافكا، (بطرسبورغ) لبيلي، «النصف الأول من حكاية جان مارسيل بروست المعنونة (*بحثاً عن الزمن المفقود*)».[٢] في محاورة تالية مع ألفريد أپيل، في العام ١٩٧٠، ذكر الكتّاب الأوروبيين المعاصرين الذين كان مُعجباً بهم أشد الإعجاب: كينو[٣]، روب - غرييه، والكاتب البلجيكي فرانز هيلينز.[٤] ومن بين الكُتاب الأميركيين، مدح سالنجر وأبدايك. في العام ١٩٧٢ أدرجهم مجدداً في قائمة باعتبارهم من بين كُتاب القصة القصيرة الأميركيين الأثيرين لديه، بالإضافة إلى جون تشيڤر، هربرت غولد، جون بارث، وديلمور شوارتز. عقب نشر (*لوليتا*) التي جرى تداولها بحماسة بين الكُتاب الشبان في حرم كورنيل الجامعي، اكتسب عقب ذلك إعجاباً يُقارب العبادة. من بينهم توماس پينجون، مع أنّ نابوكوف أخفق في تذكره.[٥]

---

(١) روبرت هيوز (١٩٣٨ - ٢٠١٢): ناقد فني، كاتب، ومنتج أفلام وثائقية تليفزيونية، وُلد في أستراليا - م.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*» ٧٩ - ٨٠ - ك.

(٣) ريمون كينو (١٩٠٣ - ١٩٧٦): روائي، شاعر، ناقد، ومحرر فرنسي. كان أحد مؤسسي جماعة «أوليبو» الأدبية. اشتهر بظرفه وهزله الساخر - م.

(٤) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٢٣ - ٢٢٦ - ك. فرانز هيلنز (١٨٨١ - ١٩٧٢): كاتب بلجيكي غزير الإنتاج، أنتج ١٢٠ عملاً. تراوحت أعماله بين الرواية، الشعر، المسرح، والنقد الأدبي - م.

(٥) المقالة المعنونة «الإلهام» كُتبت لجريدة «*ساتردي ريڤيو*» الأسبوعية في ٢٠ تشرين الثاني / نوفمبر، ١٩٧٢، وتم إعدادها لتكون الفصل التاسع من كتاب نابوكوف

كانت رواية نابوكوف الأولى بالإنكليزية، (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، قد نُشرت أخيراً في كانون الأول / ديسمبر ١٩٤١. في تلك السنة كان قد ألّف أيضاً قصيدته الأولى بالإنكليزية (بغض النظر عن تلك القصائد التي كتبها في مرحلة الصِّبا). في القصيدة، توسّل «وداعاً» قاتلاً لعدّة أشياء أُدرجت في قائمة هناك، أحدها لغته الروسية الأصلية، «أرق الألسن».[١] هذا الحزن يتكرر في كُتبه، بأشكال مختلفة. يُشير تعداد القصيدة إلى عنصر أساسي بالنسبة لنابوكوف، طبقة أخرى من خسارته ما هو روسي: خسارة روسيا العائدة له، طفولته السعيدة، وحبيباته اليافعات. في نهاية مقدمته لـ(*لوليتا*)، المكتوبة في العام ١٩٥٦، نجد وصفاً لهذه المأساة الخاصة: «ينبغي لي أن أتفادى مصطلحي الطبيعي، لغتي الروسية غير المقيّدة، الغنية، السَّلِسة بنحو لا نهائي من أجل ماركة إنكليزية من المرتبة الثانية». وهو شيء، يؤكد قائلاً، لا يهمّ أيّ شخص آخر.[٢]

على الرغم من ذلك، لم يفقد جوهر صفته الروسية، وتذكُّر ماضيه يتردد في الصفحات التي كتبها بالإنكليزية. توقّده اللغوي وتقنيته الأدبية لم يكونا مجرّد تأثيرات جانبية لافتتانه المستمر بلغته، أو طرائق للتباهي. كان يرى اللغة بوصفها شكلاً مهماً من أشكال الوعي: الذكرى، الحب، والحياة ذاتها. ونتيجة لذلك، استسلامه للغة الإنكليزية لم يكن استسلاماً سهلاً. كان يتعين عليه أن يُروّض اللغة،

«*آراء قوية*»، ٤٠٣ - ٤٠٤. م. س. ١٠٤، هامش، لحوار العام ١٩٦٦ في مونترو مع ألفريد أپيل، لمصلحة پينچون. انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣١٦ - ك.

(١) بويد، ٣٩، فيما يتعلّق بقصيدة «أرق الألسن» - ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٦ - ٣١٧ - ك.

يهضمها، ويحوّلها إلى شيء ينتمي إليه. كان استعماله المُفرَط للإنكليزية يُسحِر عادة النقاد الناطقين بالإنكليزية (وفي بعض الحالات كان يُفزعهم، أيضاً)، وتحت هذه الجُمل باستطاعة المرء أن يخمن إيقاعات لغته الروسية الأصلية.[1] ثار نابوكوف ضد سائر ضروب الطغيان والتعسف التي من شأنها أن تحرمه من وطنه الأم، تحرمه من أبيه، من مُعاصريه، ومن لغته. ثار ضدها، وأكثر من أيّ شيء آخر، قاوم المفهوم المطلق للموت. إنّ سلاح نابوكوف الرئيس في هذه الثورة (ولعلها سلاحه الوحيد)، هو اللغة.

في واحدة من أشهر قصائده المكتوبة بالإنكليزية، «مساء الشعر الروسي» (١٩٤٥)، يصف نابوكوف استسلام لغته الروسية بوصفه «مأساته الشخصية»: «مثل يرقة صغيرة على خيطها، / قلبي يواصل التأرجح من ورقة نباتية ماتت منذ أمد بعيد». الشاعر يُخاطب جمهوراً مهتماً باعتدال لا غير في ما يسمعه، لا يعرف سوى القليل من اللغة الروسية وعُرفها الأدبي. إنه يتكلّم عن السلطة التي أضاعها في «ما وراء البحار». لا يزال بمستطاعه أن يسمع «صهيل... الأسماء المُرقّشة» و«أسماء الفاعل الرقيقة وهي تنزل درجات السلّم».[2] ثمة يأس على خسارة اللغة، ملكية شاعر مُثمَّنة، يلتحم بحزن آخر: مع أنه يعرض نفسه عارياً للمستمعين، إنهم يجهلون المشكلة ولا يسعهم، بالطبع، أن يتعاطفوا. هذه هي الثيمة التي تظهر في شكل مختلف في شخصية پنين الجديرة بأن تُحب.

بدأ نابوكوف بكتابة رواية (پنين) في العام ١٩٥٣، وقد نُشرت متسلسلة في مجلة الـ(نيو يوركر) الأسبوعية، فصلاً بعد فصل، باستثناء

---

(١) وولكر، «الشخص الذي من پورلوك»، ٢٦١، فيما يتعلّق بـ «النقاد التي تخاف منهم اللغة»، مثال، ديانا ترلينغ - ك.

(٢) نابوكوف، «*قصائد مختارة*»، ١٣٤ - ك.

الفصل الخامس، المعنون «پنين تحت أشجار الصنوبر»، لأنه رفض حذف الإشارات إلى لينين ونظام ستالين، وعبارات من مثل «وسائل التعذيب القروسطية في سجن سوڤييتي» أو «دكتاتورية البلشفيين». (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، هو الآخر نُشر متسلسلاً بنجاح في المجلة، وبرهنت (پنين) على كونها أكثر شعبية. إن المزيج الغريب للتراجيديا والكوميديا في (پنين)، الشفقة والشقاء الإنسانيين، يركزان على فكرة الألم. بحسب براين بويد، الحقيقة القائلة إن عنوان الرواية يُفيد تقريباً كلمة "pain" (ألم) هو شيء ذو دلالة واضحة.[1]

كتب (بيند سينيستر) في العام ١٩٤٧، ومع (*دعوة إلى قطع رأس*) (مكتوبة بالروسية)، تُعتبران أكثر رواياته إيغالاً في السياسة. كان قد أكمل سيرته الذاتية بقلمه، التي نُشرت في العام ١٩٥١ بعنوان (*دليل حاسم*). أعاد كتابتها، ونتيجة ذلك الجهد نُشرت أخيراً في العام ١٩٦٦ بعنوان (*تكلّمي أيتها الذكريات*). وصفها نابوكوف بكونها «نقطة لقاء شكل فني لا شخصي مع قصة حياة شخصية جداً».[2] وتم الاحتفاء بهذه السيرة باعتبارها عملاً أدبياً عظيماً، ليس فقط لأنها تسجل حياة فريدة بل أيضاً لأنها عملٌ متكامل بحدّ ذاته. يُعيد الكاتب خلق تفاصيل حياته الخاصة في كلّ صفحة من صفحات كتابه، كما لو أنه يحاول أن يتنافس مع خالق هذه الحياة - حياة تتوازن على حافة نقطة تحوّلها، التي أتت مع (*لوليتا*).

أكمل نابوكوف كتابة (*لوليتا*) في السادس من كانون الأول / ديسمبر ١٩٥٣ (بعد أن عَمِل عليها طوال خمسة أعوام على وجه الدقة)، على الرغم من الانقطاعات المتعددة والانشغالات الجانبية. كان قد مال إلى إحراق المخطوطة مرة أو مرتين، إلا أنه اقتنع بعدم

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٦٩ - ٢٧٣، ٢٧٢، فيما يتعلّق بـ«الألم» - ك.
(٢) م. س.، ١٤٩ - ك.

القيام بذلك بفعل «الفكرة القائلة إنّ شبح الكِتاب المُحَطم سوف يسكن ملفاتي طوال بقية سنوات حياتي» - وبطبيعة الحال، كانت هناك ڤيرا.[1] في أول الأمر كان ينوي أن يوقّع المخطوطة مستعملاً اسمه المستعار، ونتيجة لذلك كان حذراً من إظهارها لأيّ شخص خارج حلقته. كما كان مهتماً بمسألة كيف يُحتمل أن تكون ردة فعل جامعة مُحافِظة من مثل جامعة كورنيل. كانت (*لوليتا*) قد وُضعت كي تتبع نفس مسار الانتكاسات على غرار (يوليسيس) لجيمس جويس الفن يغيّر الواقع، ومع ذلك هنالك السؤال المألوف، «عمّ تدور [*لوليتا*]؟» الأمر الذي يُفضي إلى الجواب الذي لا مَفرّ منه، «ربما كان من الأفضل ألا تُنشر».[2] (*لوليتا*) عن هوس رجل في منتصف العمر بفتاة في سن الثانية عشرة. الرواية لا تحاول أن تدافع عن الانحراف الجنسي للرجل. ولا تغفل الحقيقة التي مفادها أنّ الفتاة بلا حماية. هذا ليس أول استقراء أدبي يقوم به نابوكوف لنموذج أصلي لضحية وسوء استخدام السلطة. مع ذلك بقيت المسألة غير المحلولة المتعلقة بـ«عمّ تدور الرواية؟». هذا السؤال يضغط الرواية إلى بُعد وحيد، سطحي ويُصوّر بنحو شفاف الحقيقة الكائنة وراء ما قاله ديدرو في العام ١٧٧٣: «بالنسبة لي حرية أسلوب [المؤلف] هي ضمانة لنقاء سلوكه الأخلاقي».[3]

كما يُخشى جزئياً، رفض الناشرون الأميركيون الكِتاب. ومن ثم قرر نابوكوف أن يرسل المخطوطة إلى سيلڤيا بيج في باريس، التي كانت قد نشرت (يوليسيس) لجويس. لسوء الحظ، كان زمن نشر بيج قد انتهى في ذلك الحين، غير أنّ دار النشر المشكوك فيها نوعاً ما،

(١) م. س.، ٢٢٦. نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٢، خاتمة نابوكوف؛ نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٤٠، فيما يتعلّق بحوار مجلة «*پاريس ريڤيو*» العام ١٩٦٦ - ك.
(٢) نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ١٧٣ - ٢٦٥ - ك.
(٣) ديدرو، «*جاك المؤمن بالقدر*»، ٢٠١ - ك.

(أولمبيا بريس)، وافقت على نشر الكتاب.[1] على الرغم من أنّ الأسرة نصحته بالانتظار، أحس نابوكوف أنه لم يكن أمامه خيار سوى أن يقبل؛ كان يُريد أن ينتهي منها. (*لوليتا*) نُشرت أخيراً بعد مرور عامين من إكمالها، في باريس، في العام ١٩٥٥. إن قصة كيف تهيأ لواحدة من أعظم روايات القرن العشرين أن تُنشر في مطبعة أقل شأناً من مخزن كتب، مشكوك فيها، هي واحدة من أشهر قصص الأدب المعاصر. في فرنسا سُميّت «قصة حب [*لوليتا*]». أصبحت الرواية إحساساً سرّياً، وعلى العكس من أمنيات الكاتب، باتت عملاً فنياً حقق رواجاً بسبب طبيعته الفاضحة[2]. وسرعان ما جلبت الرواية مجموعة من المشاكل الجديدة كلياً، أيضاً.

في مطلع العام ١٩٥٦، أثار غراهام غرين جدلاً حين سمّى (*لوليتا*) واحداً من أفضل ثلاثة كتب قرأها في السنة الفائتة. وفي ردة فعل شديدة، جون غوردون، محرر جريدة (*صندي تايمز*) التي تتخذ من لندن مقراً لها، كتب قائلاً إنه مع أنه يمقت الرقابة على المطبوعات، وجد (*لوليتا*) أكثر الكتب التي قرأها فُحشاً حتى الآن وأنّ أيّ شخص نشره أو باعه من المؤكد سوف يُودع السجن. ردّ عليه غرين بنحو ساخر مقترحاً أنّ يقوم قانون «جمعية جون غوردون»[3] بـ«فحص وإن كان ضرورياً إدانة كلّ الكتب، المسرحيات، الرسوم، المنحوتات، الفخاريات الكريهة». عددٌ من الكتّاب تبنوا هذا الرأي كي يتندروا قليلاً، وعقدوا اجتماعاً أولياً لـ«جمعية جون غوردون»، وفي هذا

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٦٥، فيما يتعلّق بسيليفيا بيج - ك.
(٢) باتت عملاً فنياً حقق رواجاً بسبب طبيعته الفاضحة: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل succès de scandale - م
(٣) جون غوردون (١٩٢٥ - ٢٠١٧): كاتب إنكليزي، كتب للناشئة قصصاً قصيرة وروايات خارقة للطبيعة. كتب ١٦ رواية فنتازية وأربع مجموعات قصصية - م.

الاجتماع اقترح كريستوفر إيشروود، وأنجوس ولسون، وأي. جيّ. آير أن تستعمل دور النشر حزاماً يحمل كلمات «منعته [جمعية جون غوردون]».[١]

وما كاد يمر وقتٌ طويل، حتى تسلل الجدال إلى الصحافة الأميركية. في أول الأمر، حُجب اسم المؤلف، لكن ما إن أُنشئت الاستحقاقات الأدبية للكتاب وتم الاعتراف بها، حتى أميط اللثام عن اسم نابوكوف. عددٌ من دور النشر الأميركية الراسخة بدأت تبحث عنه، غير أنّ خطفها للحقوق من بين مخالب مطبعة أولمپيا أثبت أنه مسألة خادعة.[٢] كانت نسخ مطبعة أولمپيا تُباع بنحو جيد جداً في السوق السوداء الأميركية، وأصبحت المملكة المتحدة قلقة في مسألة كيفية تقليص تهريب الكُتب إلى داخل أراضيها. ونتيجة لذلك، طلبت وزارة الداخلية البريطانية رسمياً من الحكومة الفرنسية أن تمنع الكتاب. أذعنت وزارة الداخلية الفرنسية، مع أن دار نشرها المهيبة جداً - غاليمار، المعروفة بنزعتها المحافظة - كانت تقوم بترجمة قانونية للرواية من أجل نشرها. بتحفيز من المراجعات الممتازة التي بدأت تمدح عبقرية (*لوليتا*)، قام موريس جيورودياس، مالك مطبعة أولمپيا، بمقاضاة الحكومة الفرنسية. كانت الصحافة الفرنسية قد دخلت في المشاجرة دفاعاً عن (*لوليتا*).[٣]

غيّرت (*لوليتا*) حياة مُبدِعها في جامعة كورنيل. ڤلاديمير نابوكوف ذو الأعوام التسع والخمسين أصبح نجماً. دشن مهرجان كورنيل للفنون المعاصرة بمحاضرة حملت عنوان «القراء، الكتاب والرقباء على المطبوعات في روسيا»، وهي واحدة من محاضراته الاعتيادية التي كان

---

(١) أبيل، في نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، xxxiv؛ أو موناهان، «*لوليتا* والذكريات المتصلة بها»، ٢٥ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٩٥ - ٢٩٦ - ك.

(٣) م. س.، ٣٠١؛ نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ٢٠٠ - ٢٠١ - ك.

يُعطيها للمناسبات العمومية منذ العام ١٩٤١، قدّمها الآن في ضوء جديد، بفضل (*لوليتا*). كانت قاعة المحاضرات مكتظة جداً حين تأخر وصول نابوكوف.[١] في واحدة من الفقرات القليلة التي ألّفها نابوكوف فعلاً من أجل الجزء الثاني غير المكتمل من (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، يروي فيها نابوكوف أنه هو وڤيرا لم يمكنهما سوى أن يجدا بقعة بعيدة جداً كي يركنا فيها السيارة بحيث تعيّن عليهما أن يركضا تقريباً كي يصلا إلى القاعة في الوقت المناسب. رجلٌ ياباني وحيد فقط تجاوزهما فيما كانا يشقان طريقهما صوب ضجيج الناس المنتظرين. «إلا أنّ المُحاضر كان لا يزال في الخارج، مشلولاً تقريباً بسبب الإحساس الغريب الذي لا بد أنّ الشبح يشعر به حين يُحرَم من وقائع ماضيه الذي عاشه ثانية». هذا المَشهد يظهر من جديد في (*آدا*)، وأكمله بالرجل الياباني الذي يركض بسرعة.[٢]

نُشرت (*لوليتا*) أخيراً في الولايات المتحدة في يوم الاثنين، الثامن عشر من آب / أغسطس ١٩٥٨. ظهرت مراجعات مدحت الرواية إلى حدّ كبير في دزينة من صحف الأحد في اليوم الفائت. ولمّا أعلنت شركة (پوتنام) عن (*لوليتا*) في (نيويورك *تايمز*)، زعمت أنّ ٦٢ ألف وخمسمئة نسخة قد طُبعت وبيعت في الأيام الأربعة الأولى. بعد مضي ثلاثة أسابيع، أصبح الرقم مئة ألف نسخة، وهذه هي أول مرة منذ (ذَهَبَ مع *الريح*)، يصل كتابٌ إلى هذا الحدث المهم بسرعة بالغة. ظلت الرواية في أعلى لوائح أفضل المبيعات الأميركية على مدى سبعة أسابيع، وما كاد ينصرم وقتٌ طويل حتى أظهر ستانلي كوبريك[٣]

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣٥٩ - ٣٦٠ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آدا أو الوهج*»، ٦٢٥ - ك.

(٣) ستانلي كوبريك (١٩٢٨ - ١٩٩٩): مخرج ومنتج ومصور سينمائي ومحرر أميركي حائز على جائزة الأوسكار. يعدّ من أعظم صناع الأفلام في التاريخ. من أفلامه الشهيرة: (أوديسا الفضاء) (١٩٦٨) و(البرتقالة الآلية) (١٩٧١) - م.

اهتماماً في إعداد الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائي هوليوودي. (جهز نابوكوف سيناريو الفيلم، مع أنّ كوبريك لم يستخدم سوى جزء منه). استمرت (*لوليتا*) كي تبيع أكثر من أربعة عشر مليوناً عبر العالم في الأعوام الثلاثين التالية. وعلى الرغم من ضروب الرفض والهواجس، كانت الرواية تُعلّم في دروس أدب المدارس الثانوية باعتبارها عملاً كلاسيكياً من أعمال القرن العشرين.[١]

في غضون ذلك، تواصلت حياة نابوكوف الفكرية بالطريقة نفسها بالضبط كما في السابق. كان بحوزته قلمه وبحوزته فراشاته. كتب نابوكوف أهم أعماله بعد سن الخمسين. لكن الآن برهنت محن الشهرة على أنها مُدمِّرة. في أعقاب (*لوليتا*)، كان هنالك نوعان من حركة النشر قد بدآ يحصلان: كتبه باللغة الإنكليزية فيما كان يؤلفها كانت توضع في لوائح دور النشر المتعلّقة بإصداراتهم اللاحقة، وكانت كُتبه الروسية التي أصدرها سابقاً تُترجم تدريجياً وتُنشر بالإنكليزية. كانت دور النشر تتصارع على كلّ شيء بتوقيع نابوكوف. وبطبيعة الحال، كانت كتبه الإنكليزية تجد طريقها الآن إلى الترجمة الروسية. بحلول نهاية حياته، جميع كتبه الروسية تقريباً تُرجمت إلى الإنكليزية. ترجم هو نفسه بعضاً منها، أو ترجمها دميتري تحت إشرافه. أشرف على جميع الترجمات، حتى تلك الترجمات إلى لغات لم يكن يُتقنها تماماً، من مثل الإيطالية. أخذت ڤيرا على عاتقها مسؤولية اقتحام النحو الإيطالي من أجل هدف وحيد ألا وهو أن تُشرف بنحو أفضل على عملية الترجمة.[٢]

في أيلول / سبتمبر ١٩٥٩، سافر آل نابوكوف إلى أوروبا. كانوا يرغبون في بداية الأمر أن يقضيا بضعة شهور هناك، إلا أنهم قرروا بعدئذ أن يمددوا بقاءهم. كان نجاح (*لوليتا*) قد حرر نابوكوف من

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣٦٤ - ٣٦٥، ٣٧٠، ٣٨٧ - ك.
(٢) م. س.، ٤٢٠ - ك.

الأعباء الأكاديمية. والأكثر من ذلك، أكمل دميتري دراساته في جامعة هارفرد وكان يتدرب في أوبرا بميلانو. كانت شقيقة نابوكوف الأثيرة، إيلينا، وهي أرملة الآن، تعمل أمينة مكتبة في جنيف. يوضّح في عدّة حوارات بأنهم كانوا في أوروبا مؤقتاً، وأنه لم يكن يُنكر جنسيته الأميركية (كان لديه جواز سفر أميركي وقد دفع ضرائبه لحكومة الولايات المتحدة).[١] ومع ذلك أمضوا بقية حياتهم في (هوتيل پالاس) الممتاز في مونترو بسويسرا. في حوار مع مجلة (نيويورك *تايمز* ريڤيو *أوف* بوكس) الأسبوعية، شرح قائلاً إنه طالما حلم بأن «يُقيم في فندق كبير، ومريح».[٢] غير أنّ هذا تحقق في وقت متأخر جداً تقريباً. في رسالة إلى شقيقته في العام ١٩٥٨، يُضيف قائلاً، بعد إشارته إلى النجاح الذي لا يُصدّق لـ(*لوليتا*)، «غير أنّ هذا كلّه كان يجب أن يحصل قبل ثلاثين عاماً».[٣]

١١

استمر نابوكوف في الكتابة بغزارة عقب النجاح المفرَط لـ(*لوليتا*)، وكان قادراً على مواصلة نشر عمل ذي مقياس مُذهل. في حقيقة الأمر، في أعقاب ذلك، اختبر نابوكوف حقبة إبداعية متجددة ومُزدهرة بروايتيه التاليتين، (*نار شاحبة*) (١٩٦٢)، و(*آدا*) (١٩٦٩)، كلّ واحدة منهما أرسلت مويجات جديدة من الإثارة والاضطراب عبر الأوساط الأدبية

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٣٢، ٣٣، فيما يتعلّق بحوار العام ١٩٦٤ مع ألڤن توفلر، لمجلة (بلاي بوي)؛ ١٣٠، ١٣١، لحوار العام ١٩٦٦ لمصلحة مجلة (*پاريس ريڤيو*) والأميركي الباقي؛ ١٩٥، لحوار العام ١٩٦٩ مع إذاعة الـ BBC - ك.

(٢) م. س.، ١٤٤، لحوار العام ١٩٦٨ مع مارتن إسلِن - ك.

(٣) نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ٢٥٩ - ك.

العالمية. تقترح (*نار شاحبة*) ابتكارات شكلية استثنائية جديدة (تُقدّم الرواية باعتبارها التعليق على قصيدة طويلة)، و(*آدا*) أخذته إلى أوج الشهرة. نجحت (*نار شاحبة*) بمعجزة وبلغت قائمة أفضل المبيعات، في حين صعدت (*آدا*) إلى الرقم أربعة وبقيت على القائمة عشرين أسبوعاً على الرغم من كونها أطول رواياته. كما أنها أصعب رواياته من ناحية فهمها لأن الملاحظات الساخرة والألغاز اللغوية تُقدّم بثلاث لغات (الإنكليزية، الروسية، والفرنسية). صحيح، بعض النقاد الغاضبين وجدوا الرواية مُترَفة ومكتظة. إلا أنّ ألفريد كازين كتب في جريدة (*صندي ريڤيو*) قائلاً إنها تُنهي ثلاثية - مع (*لوليتا*) و(*نار شاحبة*) - وليس لها نظير معاصر.

في حوار مجلة (*باريس ريڤيو*) العام ١٩٦٧، سُئل نابوكوف عن الكتب التي يود أن يتذكرها. أجاب قائلاً، «الكتاب الذي أكتبه الآن أو بالأحرى الكتاب الذي أحلم بكتابته. في حقيقة الأمر، سوف يتم تَذكّري من خلال (*لوليتا*) وعملي عن (*يوجين أونيجين*)».[١] استنتج براين بويد أنه بمجرد حجم وكمية الجهد المبذول، عمل نابوكوف وهو يُترجم تحفة بوشكين يُصغّر أيّ شيء آخر ويُمكن مقارنته بـ(*لوليتا*)، (*نار شاحبة*) و(*آدا*) مجتمعة.[٢] كان قد ألّف كتاباً عن غوغول في مطلع أربعينيات القرن العشرين، وترجم الشعر الروسي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين الذي كتبه بوشكين، ليرمنتوف، تيوتشيف، فيت، وخوداسيڤيتش. إلا أنّ (*يوجين أونيجين*) هو عمله الحاسم، وما ميّزه كمترجم، باحث، وناقد أدبي لا نظيرَ له. الصفحات الألف ومئتان نُشرت أولَ مرة في طبعة بأربعة أجزاء في العام ١٩٦٤، احتوت ترجمة حرفية كلمة بكلمة، تعليقه، مُلحَقين، وفهرساً واستخراج صور طبق

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٢٤، لحوار مجلة «*باريس ريڤيو*» - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣١٨ - ك.

الأصل. أما البقية فقد امتلأت بوصف نابوكوف وتعليقاته.

سنوات البحث المهووس والترجمة التي كرّسها نابوكوف لبوشكين هي مؤشر على التقدير الاستثنائي الذي يكنّه للكاتب العظيم. «الروس يعرفون»، كتب نابوكوف ذات مرة، أنّ [الوطن] و[بوشكين] لا ينفصلان، وكي تكون روسياً يعني أن تُغرَم ببوشكين».[1] أدرك أول مرة أنه لا توجد ترجمة حرفية كافية لـ(يوجين *أونيجين*) لمّا كان يُعلّم في كلية ويلسلي في أربعينيات القرن العشرين ووجب عليه في كثير من الأحيان أن يُنقح أبيات الترجمات المتوافرة. في الوقت الذي كان فيه في جامعة كورنيل، أصابه التعب والإعياء لأنه تعين عليه أن يُصحح ما كان يعتقد أنه صياغات جديدة مُقفاة بنحو مُريع وحتى مُثير للاشمئزاز لعمل بوشكين الذي لا حدود له. من الجليّ أنه كان يعرف أنّ ترجمة تحفة من مثل (يوجين *أونيجين*) لن تكون بالمهمة الصغيرة، إلا أنه ما إن شرع في عملية الترجمة، حتى أصبح التحدّي هو هاجسه. من خلالها، كان يطوّر أيضاً نظريته الخاصة في الترجمة الحرفية: دقة اصطلاحية من دون تكييف من أجل لياقة التعبير أو تقريب الوزن أو الأسلوب. علّق نابوكوف على آرائه في مقدّمته لـ(دعوة *إلى قطع رأس*) قائلاً: «الإخلاص لما يقوله الكاتب يأتي في المرتبة الأولى، مهما تكن النتيجة غير مألوفة. *فليعش المُتحذلِق*[2]، وليسقط البسطاء الذين يعتقدون أنّ كلّ شيء على ما يُرام إذا ما كانت» الروح «مُعادة».[3]

في حقيقة الأمر كان نابوكوف أقسى في النظرية مما هو عليه في ممارسة ترجمة (يوجين *أونيجين*) (بحسب هوامشه). ولم يكن في ذهنه

---

(١) م. س.، ٣١٩ - ك.

(٢) فليعش المتحذلق: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل Vive le pédante - م.

(٣) نابوكوف، «دعوة *إلى قطع رأس*»، ٨، المقدّمة - ك.

قط القارئ العادي. ومع ذلك فإن نشره أثار واحداً من أضخم الشجارات في التاريخ الأدبي المعاصر، وقد أثارت الضجة حوله أول مرة المتابعة اللاذعة لإدموند ولسون في مجلة (نيويورك ريڤيو أوف بوكس) اليافعة جداً. كثيرٌ من الشخصيات المثقفة البارزة في ذلك الزمن، من بينهم روبرت لويل وأنتوني بيرجيس، انضموا إلى الجدال وحرّضوا العملاقين الأدبيين (أيّ: ڤلاديمير نابوكوف وإدموند ولسون). غير أنّ ما بدأ كمناوشة سرعان ما آلَ إلى عداوة بكلّ معنى الكلمة. لم يوافق النقاد على الواقعية الحرفية والتفاصيل الدقيقة لتعليقات نابوكوف، في حين هو، غاضباً، دافع عن تفاصيل الكتاب ودقته. على العموم، كان قصد نابوكوف من وراء الترجمة قد أُسيء فهمه إلى حدّ بعيد؛ كان القصد من ورائها هو المساعدة في قراءة النص الأصل، لا أن تكون بديلاً عنه. كان ذلك قد أُنجز في تواضع تفسير ما، نوع من المطابقة، وليس كمحاولة في نسخ عبقرية عمل ما وتأثيراته في لغة أخرى. علّق بيرغس قائلاً إنه حتى ترجمة ناجحة بقدر ترجمة إدوارد فيتزجرالد لـ(*رباعيات*) عُمر الخيام فقد خانت تماماً النص الأصلي. و«إذا أردنا أن نقرأ عُمر، إذاً، يتعين علينا أن نتعلّم الفارسية قليلاً ونطلب تلخيصاً جيداً، حَرفياً جداً. وإذا أردنا أن نقرأ بوشكين علينا أن نتعلم شيئاً من الروسية ونحمد اللّه على نابوكوف».[1]

كانت النتيجة البغيضة للفتنة الأدبية هي أنها وضعت نهاية لصداقة مهمة وطويلة الأمد بين نابوكوف وولسون، الذي كان بروزه كناقد وباحث مفتاحاً لنابوكوف وأسرته أثناء الأعوام الأولى في أميركا.[2] كان ولسون قد «اكتشف» فعلاً عمل نابوكوف للجمهور الأميركي، ولم

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣٢١، ٣٢٨ - ك.

(٢) م. س.، ٤٩٢ - ٤٩٩، فيما يتعلّق بالخصامات الأدبية؛ ونابوكوف وولسون، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ١ - ٢٥، مقدمة كارلنسكي من أجل خلفية إضافية - ك.

يُظهر له فقط الحنان، وهي ميزة كان نابوكوف يُثمنها بوضوح، بل أَجهدَ نفسه إلى أقصى حدّ بأساليب كثيرة جداً، ملموسة جداً. في حقيقة الأمر، وراء كلّ مُتنَفس أدبي مهم، كان ولسون قد عمل مكيدة ما أو سواها. في أثناء تلك الأعوام المبكرة من شظف العيش، كان نابوكوف مَديناً أيضاً لكاترين وايت، المحررة القصصية في مجلة الـ(نيويوركر)، لأنها أخرجت عمله من أجل المقروئية الأميركية.[1] كانت مفيدة في جلب بعض الدعم المالي لأسرة نابوكوف لمّا كانوا محتاجين. نابوكوف وولسون كلاهما كان عنيداً بطبيعته وكانا متصلّبين في كثير من الأحيان، وصداقتهما، مع أنهما كانا يحسان بها إحساساً عميقاً، لم تكن تخلو من شجارات بين الحين والآخر على مرّ الأعوام. كانا كائنين متنافسين، متشابهين في عدد من الجوانب، ومختلفين في جوانب أخرى. حساسية ولسون الشعرية لم تكن متطوّرة بقدر حساسية نابوكوف الشعرية، والمراحل الدورية من غيرة ولسون شكّلت عبئاً على صداقتهما. وأدى التوتر إلى شرخ حين صدر أخيراً رد فعل من ولسون حيال (*لوليتا*)، مُخاطباً نابوكوف «أحببتُها أقل من أيّ شيء آخر قرأتُه لك».[2] لم يكن نابوكوف يعتقد أنه قرأها كما ينبغي، وحاول أن يجعل صديقه يقرأ الرواية بعناية. إلا أنّ الشرخ انتهى أخيراً بقطيعة تامة بسبب (يوجين *أونيجين*)، ولم تعد صداقتهما إلى سابق عهدها. ولسون اتهم بفظاظة نابوكوف بإساءة فهم بوشكين. وفي جوابه السريع اللاذع عديم الشفقة، استهان نابوكوف بمعرفة ولسون السطحية باللغة الروسية.

الجدل الذي دار حول (يوجين *أونيجين*) نابوكوف لم يكن موجهاً فقط إلى الترجمة، بل امتد أيضاً إلى التعليقات المستفيضة، كثيرة التدقيق. لم يكن بوسع النقاد سوى أن يطروا بحث نابوكوف المُرهِق.

---

(١) نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ١٨٠ - ١٨١ - ك.

(٢) نابوكوف وولسن، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ٣٢٠ - ك.

جون بيلي، وهو روائي ومُحب لبوشكين، كتب قائلاً، «لم يُكتب حتى الآن تعليق أفضل على قصيدة ما، وربما لم تكن هناك ترجمة أفضل لواحدة. . . حساسٌ جداً لنسخة نابوكوف بحيث إنها تُصبح شعراً باستحقاقها». [١] لم يكن أسلوب نابوكوف أسلوباً تقليدياً، وقد استند إلى شكل متين من الاطلاع الشخصي الذي امتنع عن أيّ اتكال على مصادر ثانوية. لم يكن لديه صبر تجاه الاطلاع المستند إلى معلومات مُتراكَمة أو نتائج أشخاص آخرين بدلاً من استشارة مادة مصدر أصلي. لم يكن باستطاعته تحمّل الاطلاع الذي يعمل قوّاداً للأيديولوجية أو يمتثل لأوامر الدولة. كان واجبه الوحيد هو تجاه ضميره، وليس تجاه وجهات النظر الراسخة أو التقاليد، أو التوجهات، أو الأنساق الأكاديمية. كان يثق بالتفاصيل، وعبر هذه الأمانة المتينة للمفردات جدّد مهارة بوشكين. تفحص كلّ شيء: بُنية القصائد، أساليب الكلام، الاستعارات، تفاصيل البُنيات الاجتماعية التي عاشت فيها الشخصيات، التفاصيل الدقيقة الأخرى من مثل نوع شجرة تختبئ في الخلفية. كانت سائر التعميمات قد تم التخلّي عنها لمصلحة الخصوصيات، أما التفاضلات فهدفها أن تكشف للقراء ما هو الاستثنائي في (يوجين *أونيجين*). كان احتفاء نابوكوف العنيد بتفرّد الظواهر هو من دون شك الخاصية الأهم في منهجه في مجال الكتابة والاطلاع. في نظر نابوكوف، الواقع استثنائي على الدوام.

١٢

ما إن أصبح في سويسرا، حتى استمر نابوكوف بوتيرة هادئة خلال سنواته الأخيرة، مع أنه أصبح نجماً أدبياً بارزاً. كان الاختلاف الوحيد

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٣٢١، ٣٤٨ - ٣٤٩ - ك.

هو السيل المستمر من المعجبين والمراسلين الصحافيين الذي كانوا يحجّون إلى (هوتيل پالاس) في مونترو. كان كمٌّ كبير من وقته قد شغَله الإشرافُ على التدفق المستمر لترجمات أعماله إلى لغات عدّة. غير أنه كان يمضي معظم أيامه مع الفراشات وكتابته. ابتعد عن التجمعات العامة، مع أنه استمر بنشاط في دعم المنشقين السوڤييت وحقوق الإنسان. لم يكن يهتم بكتابة سولجينتسين إلا أنه دافع عنه على الرغم من ذلك. حين طُرِد سولجينتسين من الاتحاد السوڤييتي، كتب نابوكوف كي يُرحّب به. رتبا الأمور كي يتناولا الغداء معاً في مونترو، إلا أنّ سوء فهم حصل بحيث بدا أشبه بشيء من إحدى رواياته: كان سولجينتسين وزوجته قد تخطيا بالسيارة (هوتيل پالاس) من دون أن يجرؤا على الدخول إلى الفندق لأن نابوكوف وزوجته لم يكونا قد أكّدا بعدُ تلك الزيارة، في حين أن نابوكوف وزوجته كانا جالسين إلى مائدة خاصة في الفندق في انتظارهما.[1] من رُبع آخر ينتمي إلى عالم الفن، اقترب ألفريد هيتشكوك من نابوكوف ببعض الآراء كي يرى ما إذا كان مهتماً في تطوير سيناريو معين. كان كلّ واحد منهما مُعجباً بالآخر، كما يُمكن أن نستنتج من خلال نمط الرسائل المتبادَلة بينهما. ومع أنّ السيناريو لم يتحقق، بقيت رسوم هيتشكوك التخطيطية ومقترحات نابوكوف.

كانت آخر روايات نابوكوف قد تم تلقّيها بمزيد من الفتور مقارنة بالروايات الأخرى، و(*أشياء شفافة*)، التي ظهرت للوجود في العام ١٩٧٢، أربكت نقاداً كثيرين، من بينهم جون أبدايك. في رأي نابوكوف، «من بين المراجعين عددٌ من قراء الحذرين نشروا بعض المواد الجميلة عن الرواية. وعلى الرغم من ذلك لا هم ولا، بالطبع، النقاد الرخيصين، المُثيرين للسخرية، أدركوا العُقدة البنيوية للقصة».[2]

---

(١) م. س.، ٦٤٨ - ٦٤٩ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٥٠. حوار العام ١٩٧٢ غير المنشور - ك.

نُشرت (*انظر إلى المهرّجين!*) بعد مضي عامين وبنحو مُشابه قوبلت بمراجعات انقسمت بين قرائه المتحمسين وبين «المأجورين» الذين وجدوا الرواية مُرهِقة أقل من (*آدا*) أو (*أشياء شفافة*). كان نابوكوف يجمع كتاباً يضم حوارات، وكان قد بدأ أصلاً في رسم الخطوط الخارجية لرواية جديدة؛ (*النسخة الأصلية من لورا*) نُشرت بعد وفاته بعد ثلاثين عاماً من الجدال، في العام ٢٠٠٩. بعد أن حاصرته حمى مزمنة، انزلق إلى غيبوبة أثناء رقاد طويل الأمد في أحد المستشفيات في العام ١٩٧٦. ومع ذلك لم يُشخَّص المرض. كان يكتب ويبني الرواية الجديدة في ذهنه، كما كان يفعل ذلك دوماً قبل أن يُسلّمها إلى الورق: «لا بد أنني راجعتُها بدقة نحو خمسين مرة وفي هذياني النهاري ظللتُ أقرأها بصوتٍ عال لجمهور صغير في الحلم في حديقة مسوّرة. كان جمهوري يتألف من الطواويس، الحمائم، والديّ اللذين توفيا منذ زمن طويل، شجرتيْ سرو، عدد من الممرضات الشابات الجاثمات من حولي، وطبيب أسرة مُسن جداً بحيث يكاد لا يكون مرئياً».[١]

توفي نابوكوف في الثاني من تموز / يوليو ١٩٧٧.[٢] قبّل دميتري جبين أبيه حين تركه في الوقت قبل الأخير قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، ورأى أن عينَي نابوكوف مليئتان بالدموع. حين سأله دميتري ما الخطب أجاب نابوكوف أنّ فراشة ما في حالة الطيران أصلاً. لن يراها. وبحسب بويد، في مواصلة لـ(*الهدية*)، كتب نابوكوف قائلاً: «إنّ مرارة حياة منقطعة هي لا شيء مقارنة بمرارة عمل منقطع».[٣] وفي حوار أُجري معه في العام ١٩٧١، أشار قائلاً، «حياتي حتى الآن تخطت بنحو رائع طموحات الصِبا والشباب... في سن الخامسة

---

(١) نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ٥٦٢ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٦٦١ - ك.

(٣) م. س.، ٦٦٣، فيما يتعلّق بتكملة (*الهدية*) الناقصة، غير المنشورة - ك.

عشرة، تخيّلتُ نفسي كاتباً ذائع الصيت في سن السبعين بعُرف من شعر أبيض متموّج. اليوم، أنا عملياً أصلع الرأس».[1]

استعادت لينينغراد اسمها الأصلي، سان بطرسبورغ، في العام ١٩٨٦، وڤلاديمير نابوكوف لم يُرد إليه الاعتبار فحسب بل تم الاحتفاء به تدريجياً باعتباره كنزاً قومياً. كُرّست أمسياتٌ لأعماله وحفلات تذكارية أخرى جرت في كلية تينشيف، كليته الأم، وفي ڤيرا ومزارات طفولته الأخرى. في العام ١٩٨٨، نُشرت (دعوة *إلى قطع رأس*) و(*الهدية*) أول مرة للقراء السوڤييت، مع أنهما ظهرتا بطبعتين خضعتا لرقابة بسيطة. في العام ١٩٨٩، أطلقت شركة ميلوديا للتسجيلات الصوتية أسطوانة غراموفون سوڤييتية لأعماله النثرية. كانت الملاحظة على غلاف الأسطوانة تضعه في مصاف أعظم ممارسي عُرف النثر الروسي: بوشكين، ليرمنتوف، تشيخوف، وبونين. وتُضيف أنّ «نابوكوف يخلق أسلوبه الخاص في الكتابة، وهو أسلوب فريد في أنظمته من الصور وفي انسيابية وموسيقية صياغاته».[2] إنّ لولب حياة وفن نابوكوف أعقب «توليفة» زمن حياته، والآن، مرةً أخرى، وجد العَتَبة حيث يعبرُ إلى «فرضية» أخرى.

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٢٩، لحوار نيسان / أبريل ١٩٧١ مع ألدِن ويتمان، لجريدة (نيويورك *تايمز*) - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٦٦٢ - ك.

الفصل الثاني

الواقع

الهدية، انظر إلى المُهرّجين!، حياة سبستيان نايت الحقيقية



١

في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، يُشارك نابوكوف حكاية من حكايات الطفولة. دعاه أبوه إلى غرفة مكتبه عصر أحد الأيام كي يُرحّب بالجنرال كيوروپاتكين، صديق العائلة. نشر الجنرال حفنة من عيدان الثقاب ورتبها رأساً لرأس كي يصنع منظراً: «هذا هو البحر في مناخ هادئ»، انبرى الجنرال قائلاً. وبعدها أمال عيدان الثقاب إلى أشكال متعرّجة: «بحر عاصف». إلا أنّ زيارة الجنرال اختُصِرت بسبب استدعاء عاجل. فيما بعد اكتشفوا أنه تلقّى أوامر بأن يتولّى مسؤولية القوات الروسية في الشرق الأدنى في الحرب الروسية - اليابانية التي نشبت في ١٩٠٤ - ١٩٠٥.[١] بعد مضي خمسة عشر عاماً، هرب ڤلاديمير دميتريڤيتش من سان بطرسبورغ التي سيطر عليها البلشفيون متجهاً إلى جنوب روسيا لمّا أوقفه فلاح مُسن يرتدي سترة من جلد الخروف ويطلب منه ناراً لإشعال سيجارته. صُدِم ف. د. حين تعرّف

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*» ٢٦ - ٢٧ - ك.

إليه: إنه الجنرال كيوروپاتكين. ربما ما هو ممتع أكثر من هذه القصة ذاتها هو رد فعل نابوكوف حيال لقائهم المباغت وما يُسميه «نشوء ثيمة عيدان الثقاب».[١] كان الجنرال قد استُدعي بنحو مفاجئ جداً بحيث إنّ عيدان الثقاب ظلت مُبعثرة ومَنسية. في ذلك الزمن لم يكن قادراً على تثمين أهمية عيدان الثقاب السحرية. يشرح نابوكوف قائلاً إن هدف السيرة الذاتية التي كتبها بقلمه هو تتبع هذه الأنماط، هذه الخطط المحورية التي تظهر خلال زمن حياة المرء. كانت وجهة نظره الاستثنائية حول الموضوع تُعطي طريقة من أجل استكشاف ليس فقط بُنية (*تكلّمي أيتها الذكريات*) بل أثره الأدبي برمّته.

كان نابوكوف قد أدخل أصلاً هذا المفهوم في روايته الأولى المكتوبة بالإنكليزية، (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، قبل بضعة أعوام من كتابة سيرته الذاتية. قرب نهاية الكتاب، يشرح الراوي أسلوب الكاتب سبستيان نايت، ميله إلى «التلاعب بالثيمات، يجعلها تتصادم أو تلتحم بمكر، يجعلها تُعبّر عن ذلك المعنى المخفي». إنه يُطمئن القارئ بأن نايت أكمل هذه الطريقة في روايته الأخيرة، حيث إنّ «الأجزاء ليست هي التي تهمّ، بل تجميعها».[٢]

في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، لا يرتب نابوكوف وقائع روايته بحسب تسلسلها الزمني؛ هو بدلاً من ذلك يضع جنباً إلى جنب سلسلة من الثيمات التي تبدو ظاهرياً غير مترابطة. والنتيجة هي سيرة ذاتية مكتوبة بقلمه تكون في الوقت نفسه عملاً فنياً. وفيما نحن نتفحص تفاعُل نابوكوف مع الفن، نجد دلائل على نظرته إلى الحياة، وإيمانه بنوع من مِثال أو منطق يلوح دوماً وراء أحداث تبدو ظاهرياً غير مترابطة. هذه هي طريقة القَدَر في التعبير عن نفسه بنحو خلّاق - في التواتر المستمر

---

(١) م. س.، ٢٧ - ك.

(٢) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٥٥ - ك.

لثيمات معينة. تهرب فراشةٌ من قبضة نابوكوف حين كان في سن السابعة، لمجرد أن يقبض عليها مجدداً بعد أربعين عاماً في كولورادو. كانت مراهقته قد تبددت في بلد إلا أنه استرجعها في بلد آخر، عبر فنه القصصي. إذا كانت الطبيعة تخلق تزامناً متماثلاً وهادفاً كهذا، فالطبيعة إذاً، كالفن، مليئة بالحيل وقادرة على أن تسحرها بمكر وتحوّلها إلى مهارة. الفن يكشف تعقيداته عبر طبقات مخفية من الضوء والظل. كان نابوكوف يؤمن أنّ السحرة الماهرين يعملون في الطبيعة والفن على السواء. وأنه فقط من خلال قدرات الإدراك الحسي والابتكار تتكشف أسرار هذه المهارات، من خلال الإمكانية الخلّاقة. يعقب ذلك إذاً أنّ الفن مع أنه مُراوِغ، فإنّ الواقع، أيضاً، عنصر مُتغيّر غير جدير بالثقة.

إنّ العلاقة بين الفن والواقع هي واحدة من الثيمات الجوهرية في معظم روايات نابوكوف. في رأي نابوكوف، بحسب كلماته، «الواقع» هو «إحدى الكلمات النادرة التي لا تعني شيئاً من دون اقتباسات».[١] لا يكون الواقع مهماً إلا بمعنى نسبي أو مشروط، والعلاقة تتشكل عبر الأنماط أو النماذج التي تكون إما مرئية أو محجوبة. يتناول نابوكوف ثيمة الارتباطات الضمنية أو الاعتماد المتبادَل لسائر الأشياء في ثلاث من رواياته: روايته الأخيرة بالروسية، (*الهدية*)،؛ روايته الأولى بالإنكليزية، (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)؛ وروايته المكتملة الأخيرة، (*انظر إلى المهرّجين!*). هذه الروايات الثلاث كلّها تتناول إلى حدّ بعيد الانقسام بين «الحياة» و«السيرة الذاتية». في آن معاً توجد حياة شخصية روائية رئيسة، وفي الوقت نفسه، توجد تفاصيل حول كيف كُتبت سيرته الذاتية. هل باستطاعتنا أن نعتبر هذه القصص كونها أكثر «واقعية» لأنها تصهر حياة السارد مع سرده؟ يكشف عمل نابوكوف على الدوام كيف يُفرَض حتى السارد المُنصف جداً على مستوى واقع الرواية، راوياً

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٢ - ك.

سرده الخاص جنباً إلى جنب مع القصة نفسها. في الواقع، من المستحيل أن نُدرِك حقيقة حياة فردية ما لم يختبر المرء، كما في حكاية من حكايات الجان، حياة ذلك الفرد بأن يفهم تجاربه ووجهات نظره أو دوافعه، ذكراً كان أم أنثى.

يتعرّف القارئ إلى الشخصية الرئيسة في كلّ رواية من الروايات: يتعرّف إلى فيودور في (*الهدية*)، إلى سبستيان في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، إلى ڤاديم في (*انظر إلى المهرّجين!*) كلّ واحد منهم مهنته كاتب (إما روائي أو شاعر)، وكلّ رواية تنسجم مع نقطة معينة أو حقبة زمنية معينة من حياة نابوكوف. بطبيعة الحال، لا واحدة من الشخصيات هي نابوكوف نفسه، أو بديله الواضح، وهو شيءٌ جليّ وذو أهمية تافهة. إنّ ما يهمّ فعلاً، وما يُحضِر هذه الشخصيات الثلاث إلى داخل عالم نابوكوف الحميم جداً، هو أنّ كلّ رواية تتعامل بشكل من الأشكال مع عقل خلّاق يقاوم صعوبات النفي. توجد، على أية حال، بعض الاختلافات الملحوظة: فيودور وڤاديم هما كاتبان ناطقان بالروسية خارج روسيا، في حين أنّ سبستيان هو ذو إرث مختلَط، له أب روسي وأم بريطانية. تكشف الرواية ثيمة التوتر بين هويتيْ سبستيان الروسية والبريطانية: كان محروماً من كلّ شيء يُعطي للإنسان إحساساً بالهوية الثابتة. والثورة جرّدته حتى من طفولته.

الحياة عموماً هي تجربة موت؛ كلّ لحظة فيما نحن نعيشها تموت وتمضي من دون رجعة. كان الهَمّ الرئيس لأدب القرن العشرين هو مسألة كيف نستعيد الحياة الماضية لشخص ما. كان النفي يُشار إليه باعتباره «موتاً مُضاعَفاً» لأنه يُزيل كلّ آثار ماضي الفرد في الحال. إن حقيقة هذه اللحظة في الزمن، الحاضر، تبهت وتُنزع منها صلابتها أمام ماضٍ لم يعد موجوداً. كيف يستطيع المرء، أيّ امرئ، يميل إلى حاجات أساسية في أرض جديدة، أن يُعيد بناء ما فقده، سواء أكان هذا المرء ذكراً أم أنثى، من دون أن يكون آمناً في حقيقة ذلك الماضي

- من دون دليل مكتوب لوجود سابق في مكان ما خارج بلد الإقامة الحالي؟ اللغة هي التي تُبقي الذكريات حية. الفن هو الذي يُضفي الحقيقة على الماضي الغائب أو المفقود، على ما كان يمتلك أهميةً فقط في أعماق وعي المرء.

خسر نابوكوف لغته الأم وبلد آبائه وأجداده. وعلى الرغم من ذلك لم يستسلم إلى دور الضحية، حتى حين يعاني من فراغ المنفى. لم يكن راغباً في أن يُسلّم نفسه إلى إكراه المنفى. وفي مستوى أعمق، لا يستسلم إلى إكراه أو حتمية الزمن، كما سنرى تالياً. منحه فنه القصصي فضاءً كي يستنبط ظروفاً جديدة كي يكون باستطاعته أن يخلق حقائق جديدة. ثمة ميزة شائعة لأبطال نابوكوف وبطلاته وهو موقفهم حيال النفي و، الأهم، حيال مرور الزمن. ونتيجة لذلك، ما تُسمى الثيمات «الواقعية» في رواياته هي ثيمات محدودة، وتشكل نمطاً في قصصه. ثمة همّ رئيس، بخاصة في الروايات الإنكليزية، ألا وهو التوتر بين «الواقع» الذي يفرضه المنفى على الشخصية الرئيسة وسلوك الشخصية في وجه تلك المأساة.

اغتراب المرء عن وطنه واغتراب المرء عن لغته كلاهما له جذور في شكل أعمق من الاغتراب. في العام ١٨٤١، كتب الناقد الأدبي الروسي العظيم الذي عاش في القرن التاسع عشر ڤيساريون غريغوريڤيتش بيلينسكي، كتب في رسالة إلى أحد أصدقائه: «نحن بشر من دون بلاد - لا، أسوأ من كوننا بلا بلاد، نحن بشر بلادُهم وَهْم - هل هي أعجوبة إذاً أننا نحن أنفسنا أوهام، أنّ صداقتنا، حبنا، تطلّعاتنا، أنشطتنا هي أوهام؟» في كتاب (*ڤلاديمير نابوكوف: دراسة نقدية في الروايات*) (١٩٨٤)، ديڤيد رَمپتون غير المقتنع يقتبس من بيلينسكي في نهاية فصله عن (*الهدية*)[1]. ربما كان تالحال دوماً على هذا النحو. أليست مصيبة

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٠٠ - ك.

المنفى الكبرى هي فقدان الهوية؟ ألم تعانِ ثقافة المثقف الروسي دوماً من هذه المصيبة، حتى قبل أن يُجبر كثيرون جداً على مغادرة وطنهم؟ ألا يُمكننا أن نمد هذا إلى جميع المثقفين من العالم الأول إلى العالم الثالث، الذين يعيشون منفيين في بلدانهم؟ كشف نابوكوف هذا الانسلاخ بتفصيل شديد التدقيق، هذه العملية التي تحوّل فيها المرء فجأةً إلى «وهم»، ووسع خلفية المفهوم، تاريخه، وعُرفه الأدبي. أصبح المهاجرون الروس مثل أشباح ضالّة لأنه يتعين عليهم أن يُبددوا الطاقة كلّها كي تتدخّل أو تشترك في القضايا السياسية المحلية، وأن يكونوا موجودين باعتبارهم مجرد مُتفرّجين على التغيرات الحاصلة في البلدان الأجنبية. الرسم فوق السرير انتقل إلى السرداب والبنطلون المُخطط يتوارثه ابن العم الأفقر، بالإضافة إلى ربطة العنق، لم تُستعمَل سوى مرة واحدة، في حفلة زفاف نُسيت منذ زمن طويل. الحجرات تتغيّر رويداً رويداً، الستائر تبدلت، الجدران صُبغت بطبقة جديدة من الطلاء، المنزل بيع أخيراً، ويحل اليوم الذي تأتي فيه شاحنة النقل الصغيرة كي تأخذ الأثاث الغريب إلى حدّ بعيد إلى منزل آخر، إلى مكان مجهول.

يتفكّر نابوكوف في (*الهدية*)، أعظم رواياته الروسية، ويتفكّر في «غَمّ المنفى ومجده»، في (*تكلّمي أيتها الذكريات*). باستثناءات قليلة، جميع «القوى الخلّاقة ذات العقول الليبرالية» هجرت روسيا في ظل حُكم لينين وستالين. أقاموا كلّهم في أمكنة أخرى، غير مُقيّدين، في حصانة، لا يُكابدون الرقابة القيصرية ولا الرقابة البلشفية التي تبزها عدوانية بكثير. في حقيقة الأمر، هذه المجموعة موفورة الحظ ظاهرياً من المُغتربين تمتعت باستقلال ذاتيّ غير محدود كهذا بحيث إنه أثار مسألة ما إذا كانت هذه «الحرية العقلية المطلقة» ليس لأنها ضُبطت في «فراغ مطلق».[١] صحيح أن جالية المهاجرين في أوروبا كانتكبيرة بما

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٨٠ - ك.

يكفي كي تُعيل جالية الكتابة، إلا أنّ المؤلفين الآن يكتبون لجمهور قراء مُجرَّدين من هويتهم. في الواقع، كانوا يكتبون لبلد أضاع حتى اسمه: روسيا. بحسب نابوكوف، «بما أنه لا واحدة من تلك الكتابات يُمكن تداولها في داخل الاتحاد السوڤييتي، اكتسب الشيء كلّه سمةً معينة من الزيف الهش».[١] وتالياً يعترف قائلاً إنّ المراقب المُنسلخ يستطيع بسهولة أن يسخر من هؤلاء «الأشخاص الذين قلّما يكونون محسوسين ممَّن يُقلّدون في مدن أجنبية حضارة ميتة، السراب الأسطوري تقريباً، السومري تقريباً لسان بطرسبورغ وموسكو».[٢] كانوا أشبه بكثير من الكُتاب الروس العظام، يؤكد نابوكوف، ممَّن كانوا منذ فجر العُرف الأدبي الروسي متمردين ومُنشقين. الكُتاب في كلا جانبَي الحدود كان قد استنزفهم نفس تهديد الشطب. أولئك الذين مكثوا في الاتحاد السوڤييتي عزلوا فرديتهم. في المنفى، كانت هويتهم شيئاً مشكوكاً فيه. الكتابة فتحت هوّة. ومثل شرارة إبداعنا الأولى: اللحظة التي ضاعت إلى الأبد.

لو كان الكتّاب الروس شبيهين بالمنفيين حتى في بلدهم، تكون الحالة كذلك بحيث إنّ تاريخ الكتابة من المنفى هو تاريخٌ طويل. في (*محاضرات في الأدب الروسي*)، يُعلّق نابوكوف على الإبداع الاستثنائي للروس حين «يعملون في فراغ»، ويقتبس من غوغول كمثال.[٣] غير أنّ المثال الأفضل هو نابوكوف نفسه. إنّ ما يجعل نابوكوف وغوغول متشابهين إلى حدّ بعيد ليس مسألة موضوع الكتابة أو أساليب الكتابة بل إيمانهما المشترك بالخيال باعتباره نتيجة الفراغ المُحيط، الهاوية. ينظر نابوكوف إلى «الفنان» باعتباره مَنفياً طوعياً، كونه حالة يجدها بناءً على ذلك لا تُطاق. إن الطريقة الوحيدة لأن

---

(١) م. س.، ٢٨٠ - ك.
(٢) م. س.، ٢٨٢ - ك.
(٣) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ١٨ - ك.

نعيش الظرف، إذاً، هي أن نحوّل «الواقع» الذي لا يُطاق عبر الفن. يتحوّل العالم الواقعي إلى عالم من الظلال بحيث إنّ الذاكرة والخيال بوسعهما أن يصلا إلى الحالة الصحيحة لـ«الواقع». روايات نابوكوف تُعلّمنا كيف نعيش في فراغ.

٢

يشرح لنا نابوكوف خلفية روايته (*الهدية*) (١٩٦٢) في مقدمته للترجمة الإنكليزية. يصف الخروج من الاتحاد السوڤييتي إبان الأعوام الأولى من الثورة باعتباره «تجوال قبيلة غير حقيقية أسترجعُ الآن علامات الطائر وعلامات القمر العائدة لها من غبار الصحراء».[١] هذه الشخصيات ظلت مجهولةً إلى حدّ بعيد للمثقفين الأميركيين، يُشير، بما أنّ (الغرب) هو في المراحل المبكرة من شهر العسل العاصف مع الحكومة السوڤييتية آنذاك. أخفت الدعاية الشيوعية الأشباح الشاحبة للروس المهاجرين في داخل طيّات عَلَمها الأحمر، لمصلحة القبضات المضمومة لعمالها وصور ستالين ثابتة العزم. «ذلك العالَم ذَهَبَ الآن»، يكتب. «ذَهَب بونين، ألدانوف، ريميزوف. ذَهَبَ ڤلاديسلاف خوداسيڤيتش، الشاعر الروسي الأعظم الذي لم ينتج القرن العشرين مثيلاً له حتى الآن».[٢] يؤكد نابوكوف أنّ عالَم (*الهدية*) هو وهم بنفس قَدَر عوالمه الخيالية الأخرى. كما يُعلن أنّ (*الهدية*) ستكون كتابه الأخير المكتوب بالروسية. بطل (*الهدية*) ليست زينة التي يتعقبها فيودور بغرام، بل الأدب الروسي نفسه.[٣]

---

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، viii – ك.

(٢) م. س.، ix – ك.

(٣) اسم الشخصية الأنثوية في الرواية، زينة، يُمكننا أن نعتبره اختصاراً لـ«منيموزين»، الربة الأغريقية للذكرى – ك.

تبدأ (*الهدية*) كقصة بسيطة. وكما رأينا، يكشف نابوكوف بُنية الكتاب هو نفسه في المقدمة. يُركز الفصل على طفولة فيودور وشعره. أما الفصل الثاني فيتابع افتتان فيودور ببوشكين ومحاولته كتابة السيرة الذاتية لأبيه، وهو عالِم بارز في قِشريات الأجنحة غاب عن الأنظار أثناء بعثة استكشاف علمي. وفي الفصل الثالث، ينتقل فيودور من بوشكين إلى غوغول، إلا أنّ قصيدته المخصصة لزينة هي في قلبه. الفصل الرابع، الذي يصفه نابوكوف باعتباره «الولب في داخل سوناتة»[١]، هو كتاب فيودور عن تشرنيشفسكي، الكاتب والناقد الاشتراكي الروسي الشهير. وأخيراً، الفصل الخامس يُحيك جميع ثيمات الفصول السابقة معاً ويُلمّح إلى الكتاب الذي يحلم فيودور بكتابته في يوم ما: (*الهدية*).

تركز (*الهدية*) على سلسلة من اللقاءات التي تؤدي إلى اللقاء بين فيودور، الشاعر والكاتب الروسي، وزينة. البيئة الثقافية الروسية في برلين تخدم بوصفها خلفية لقصة الحب بين هذين المهاجرين الشابين. نلاحظ تطوّر حياة فيودور الأدبية، مع جهوده المثابرة في الكتابة والنشر. تنفتح القصة في سلسلة منطقية من الأحداث كما هي الحال في رواية واقعية. على أية حال، يُصادف القارئ غالباً عناصر تُثير شكوكاً معينة. هل إنّ الرواية هي ببساطة قصة حب تجري وقائعها في برلين قبل الحرب العالمية الثانية؟ من الصفحة الأولى، على سبيل المثال، يتراوح السرد بين الشخص الأول والثالث، كما لو أنه يهدف أن يُظهِر معاً شخصيتيْ فيودور السرية والعلنية. وفيما نحن نواصل القراءة، نعي أنّ القصة مليئة بالخُدع الصغيرة. في الظاهر الاستطرادات عديمة المعنى ظاهرياً تقدّم على ما يبدو أحداثاً وشخصيات لا صلة بينها. لكن بطبيعة الحال هذه التعليقات الجانبية بين الحين والآخر لا هي عديمة المعنى

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، ix - ك.

ولا عديمة الصلة فيما بينها. نكتشف تدريجياً أنّ الروابط بين العناصر المتفاوتة تشكّل جزءاً رئيساً من بُنية الرواية.

تبدأ الرواية بمثال نموذجي. صديق (بمحض المصادفة اسمه تشرنيشفسكي، لا صلة له بالكاتب المشهور) يتصل هاتفياً بفيودور كي يُهنئه على المراجعة الإيجابية لمجموعته الشعرية الأولى، ويُصر على اللقاء به في مساء ذلك اليوم كي يُريه الجريدة حيث نُشرت المتابعة. يُمتع فيودور نفسه في الطريق من خلال تصوّر هذا الناقد المجهول، هذا الند الأدبي الذي يفهم فيودور أفضل مما يفهم فيودور نفسه. إلا أنه حين يصل، يكتشف أنّ ذلك كلّه مُزحة عملية؛ لا يوجد ناقد عطوف أو مراجعة متحمسة. يُريه ضيفه الجريدة ويُخبره أن ينتبه إلى التاريخ: الأول من نيسان / أبريل، وقد خدعه.[١] على الرغم من شعوره بأنه مُخيّب الأمل، يُدرك فيودور، أو يعتقد أنه يُدرك، أنّ تشرنيشفسكي يعتقد أنه قادر على أن يُريه شبح ابنه. الشاب، الذي انتحر مؤخراً، كان يشبه فيودور، وحتى أنه كان ينظم القصائد. لذا نحن نسأل، هل إنّ إيمان تشرنيشفسكي بأنّ بوسعه أن يرى شبح ابنه أقل واقعية من وجود الناقد المُتخيّل؟ ربما الأمر أكثر من ذلك. يتعين علينا أن ننسى أنّ هذا كلّه يجري في مستهل الرواية. وفي النهاية، فيودور نفسه يأمل أن يرى والده الميت من جديد،[٢] وثيمة الواقع غير الحقيقي ترجع مرةً أخرى في وقت لاحق من الرواية، حين يكون تشرنيشفسكي على سرير الاحتضار العائد له، مفكراً في الآخرة. «يا له من كلام فارغ»، يصيح، «بطبيعة الحال، لا يوجد شيء فيما بعد». يتوقف كي يستمع إلى المطر وهو يُقّطر ويقرع بحيث يُمكن رؤيته خارج النافذة مباشرة، ويواصل كلامه قائلاً: «لا يوجد شيء. إنه شيء واضح كالحقيقة القائلة إن

(١) م. س. ٤٣ - ك.

(٢) م. س.، ١٠٤ - ك.

السماء تمطر».[١] إلا أنّ نابوكوف يستغرق في شعوره اللذيذ بالفكاهة هنا، لأنه لا يوجد مطر؛ «في الخارج شمس الربيع تعزف على آجر السقف، السماء حالمة وبلا غيوم، المستأجرة في الطابق العلوي تُسقي الأزهار في حافة شرفتها، والماء يُقّطر إلى الأسفل مصحوباً بصوت نقر». يبدو الأمر ببساطة كالمطر من أجل تشرنيشفسكي الذي يعاني سكرات الموت.[٢]

الآن دعنا نعود إلى ثيمة الحب. تصف سطور الرواية الأولى بنحو جميل ثنائياً ينقلان حاجياتهما إلى داخل شقة جديدة. فيودور في آخر المطاف سوف يدخل. بسرعة يغيب الثنائي عن بصرنا إلا أننا نكتشف أخيراً أنهما مسؤولان عن التعارف الذي حصل بين فيودور وزينة، مع أنّ دربيهما لا بد أنهما تقاطعا عدّة مرات من قبل. القَدَر، على ما يبدو، كان يحاول أن يرتب لقاءات بين فيودور وزينة، إلا أنه بشكل من الأشكال كانت الخطط قد أُحبطت في كلّ مُنعطف. هذه المحاولة الأخيرة، على أية حال، محاولة حاسمة. وفيما كان يفتش عن مَسكن مناسب، قُدّم فيودور إلى أم زينة وزوجها. لم يترك زوج أمها انطباعاً جيداً لديه، وتالياً نجد أن حدسه برهن على كونه صائباً: كان زوج أمها منذ زمن طويل ذا حضور مزعج وغير مُرحَّب به بالنسبة لزينة. في أول الأمر يرفض فيودور استئجار الغرفة غير الجذابة.[٣] لكن في نهاية القصة، حين يستذكر فيودور وزينة حادثتهما معاً، يقول فيودور إنّ ذلك القَدَر المخادع هو الذي ضحك الضحكة الأخيرة. ولمّا لمح فستاناً من

---

(١) م. س.، ٤٢٤. ك.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ٢٦ - ٣٠، فيما يتعلّق بروح الفكاهة في «*الهدية*»؛ هايد يقتبس من دراسة بيرغسون عن الحساسية الهزلية - ك. جِي. أم. هايد (وُلد في العام ١٩٤١): كاتب، ومحرر، ومترجم، ومؤلف مقدمات أميركي الجنسية. وكتابه عن نابوكوف صدر في العام ١٩٧٧ - م .

(٣) نابوكوف، «*الهدية*»، ١٩٥ - ك.

الشاش، أزرق باهتاً، قصيراً جداً، وجميلاً من النوع الذي يُلبس لممارسة الرقصات في حجرة متاخمة قرر أن يدخل مع آل شتشيوغوليف. يعتقد أنّ الفستان يعود لابنتهما. إلا أنّ زينة تشرح تالياً أنّ الفستان ليس فستانها؛ إنه يعود إلى ابنة عم تركته لديها كي يتم تغييره.[١] إنّ فكرة العاشقين اللذين يحاول القدر مراراً أن يربطهما هو أيضاً ثيمة إحدى روايات سبستيان نايت، وتأتي مباشرة من الحياتين الحقيقيتين لنابوكوف وڤيرا. بعد عدّة أعوام، حوّل نابوكوف بشكل مشهور هذه الواقعة ذاتها سواء يستأجران غرفة ما أم لا إلى مَشهد ساحر للقاء همبرت الأول مع شارلوت ولوليتا.[٢]

رد فيودور على زينة لمّا تحل أُحجية الفستان الأزرق هو جملة يكررها نابوكوف بأشكال مختلفة عبر عمله: «الأشياء الساحرة جداً في الطبيعة والفن مُستندة إلى الخداع».[٣] ويستطرد فيودور قائلاً: «لقد بدأ ذلك باندفاع متهوّر وانتهى بأروع اللمسات الأخيرة. الآن أليست هذه حبكة من أجل رواية استثنائية؟ يا لها من ثيمة! لكن ينبغي أن تكون مبنية، محجوبة، مُحاطة بحياة مكتنزة - حياتي، هواياتي واهتماماتي المهنية». تعترض زينة قائلةً: «غير أنّ هذا سوف يؤدي إلى سيرة ذاتية مكتوبة بقلمك؟» فيودور، على أية حال، غير قلق: «حسناً، دعينا نعتقد أني هكذا أراوغ، أنحرف، أخلط، أمضغ مجدداً وأتجشأ مجدداً كلّ شيء، أُضيف توابل خاصة بي وأُخصب الأشياء كثيراً جداً بنفسي بحيث لن يبقى شيء من السيرة الذاتية التي أكتبها بقلمي باستثناء الغبار - ذلك النوع من الغبار، بالطبع، الذي يجعل السماوات برتقالية جداً».[٤]

---

(١) م. س.، ٤٩٥ - ٤٩٦ - ك.
(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٩ - ك.
(٣) نابوكوف، «*الهدية*»، ٤٩٦ - ك.
(٤) م. س.، ٤٩٦ - ك.

هنا، يُعطي نابوكوف واحداً من التعريفات البليغة جداً لفن كتابة الروايات. التجربة لا يُمكنها أن تُنتج عملاً فنياً ما لم يكن الكاتب قادراً على أن يُبعد نفسه عن ثيمته، «أراوغ»، «أمضغ مجدداً»، ويكوّن من جديد. تلك العناصر العائدة لحياة الكاتب (وتجربة الكاتب) التي تتخلّل العمل هي أشبه بضوء شاحب يومض عبر الظلال. إنما من دون هذا البريق الباهت من داخل العمل، سيظل جسداً بلا روح. لذا ما يظهر على السطح بوصفه خداعاً، يحمل في الواقع كنوزاً مخفية في جوهره. ومفتاح هذه الكنوز المخفية هو كيف نواجه «الواقع». إنه الأدب الروسي، بالإضافة إلى الذكرى، هما اللذان يُوضحان أهمية زينة لفيودور. زينة هي أول قارئة لفيودور وأكثر قرائه جِدّية. من خلال زينة، يكون فيودور قادراً على استرجاع عالَمه الضائع، روح الإلهام و، قبل كلّ شيء، الناقد الند الذي خلقه في ذهنه. ما يبدو في البداية مازحاً وغير حقيقي تنتهي به الحال أن يتحوّل إلى أكثر الحقائق بهجة. إذا كانت مقاربة فيودور كسولة ومتجاوبة فقط في البداية، يغدو فيودور أخيراً المُنتزع الفعال لمصيره (ويظهر لولب نابوكوف في حركات هذا المصير). حين يغدو فيودور، على غرار نابوكوف، مُبدعاً باستحقاقه الشخصي عبر الحب والفن، حقيقة عالَمه الداخلي لن تتأثر أو يتم التضحية بها بعد الآن للحقيقة الخارجية.

بمقارنة السيرة الذاتية التي لم يكتبها فيودور بتلك التي يكتبها (قبل أن يبلغ مثقفه سن الرشد)، باستطاعتنا أن نقيس المسافة التي يجب أن يضعها الكاتب، أيّ كاتب، بينه وبين موضوعه. إنه يُفرّط في كتابة سيرة والده الذاتية لأنه قلق من أن خياله قد يلوّث أو يُضعِف قصة حياة وبحث والده. إنه قريب جداً من أبيه بحيث إنه قادر على الاحتفاظ بمسافة جوهرية.[1] غير أنه يكتب سيرة ذاتية لشخص ما كان يتحرّك في

---

(١) م. س.، ١٨٩ - ك.

الاتجاه المعاكس بالضبط لاتجاه أبيه. الناقد تشرنيشفسكي يحمل وجهات نظر حول أهمية الالتزام الاجتماعي والنفعية الاجتماعية في الأدب وهي النقيض المحوري لوجهات نظر فيودور (ووجهات نظر نابوكوف). مهما يكن من أمر، يكتب فيودور سيرة تشرنيشفسكي الذاتية، وهي مُثبّتة كلياً بوصفها الفصل الرابع من (*الهدية*). سيرة تشرنيشفسكي الذاتية بطبيعة الحال تُسبب مشكلة وجدالاً: للاثنين معاً، لفيودور في إطار واقع الرواية، ولنابوكوف في الحياة الحقيقية.[1] ونتيجة لذلك، نُشرت (*الهدية*) من دون هذا الفصل، وظلّ النص غير مكتمل على مدى عدّة سنوات. ظلت الرواية غير مكتملة حتى العام ١٩٥٢ حيث نُشرت كاملة. اعتبر نابوكوف المفارقة «مثالاً جيداً للحياة التي تجد نفسها مُجبرة على تقليد الفن بالذات الذي تُدينه».[2]

بحسب نابوكوف، تتعلّق (*الهدية*) بالأدب الروسي. وفيما تتقدّم الرواية في احتفائها ببعض الكتّاب الروس العظام، تبدأ صفة أسلوبية خاصة بالظهور، ويواصل نابوكوف صقل هذه الصفة وإتقانها عبر روايات تالية: حضور الشعر المختلَط مع النثر، ونسج خيوط مختلفة من الصياغة السردية من السيرة الذاتية إلى المراجعات، من الشعر الغنائي إلى الرسائل، والفقرات الوصفية المعمولة بنحو جميل. نعرف تحديداً إلى أيّ مدى حياة فيودور مُشبعة بالشعر عبر الإحالات على هؤلاء النوابغ الروس والاقتباسات من إنشاء فيودور نفسه. وفيما تتقدّم الحياة حول فيودور من الجهات كلّها، تبدأ قصيدةٌ ما بالتشكل في ذهنه. القصيدة تُبشّر بزينة وبالحب. إنه القلب النابض من عمق الغشاوة الذي يتكلّم فجأة بصوت بشري: «الحب فقط هو المُتخيّل والنادر؛ هو

---

(١) وجهات نظر نقاد نابوكوف في موضوع تشرنيشفسكي يتوافق عموماً مع وجهات نظر نابوكوف. فيما يتعلّق بوجهات النظر المضادة، انظر رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٦٥ - ٨٤ - ك.

(٢) نابوكوف، «*الهدية*»، vii - ك.

ما ينسل من مسافة الحلم؛ هو ما يحكم عليه الأوغاد بالموت وما لا يُطيقه الحمقى. أن يكون خيالاً مثلما يكون بلدك حقيقياً».[(١)] نغدو مُطلّعين على أسلوب إنشاء فيودور، لنوعٍ من الشعر يبقى مخفياً وراء نثر الحياة العادية. إن أحد أفضل الأمثلة هو حين يصعد والد فيودور هضبة بعد عاصفة في أوردوس، وبخطوات غير مقصودة في داخل «الهواء الملوّن» في قاعدة قوس قزح. نابوكوف لا يتردد: والد فيودور يتخذ خطوة أخرى ويخرج إلى الجنة.[(٢)]

٣

يظهر فيودور ككاتب في نهاية (*الهدية*)، يحصل على الحب ويكتشف موهبته الإبداعية. في رواية نابوكوف الأخيرة المنشورة إبان زمن حياته، (*انظر إلى المُهرّجين!*)، ڤاديم كاتب مُسن ربما كتب سابقاً أفضل كُتبه. ومع ذلك، على غرار فيودور، يصادف ڤاديم الحب في نهاية الرواية، و«حقيقة» حياته الخاصة. تصل العلاقة بين هاتين الروايتين إلى بؤرة أكثر حدّة حين يُنظر إليها عبر الانعكاس في مرآة الرواية الثالثة. (*الهدية*) و(*انظر إلى المُهرّجين!*) يُمكننا أن نعتبرهما، بالتوالي، بوصفهما مقدّمة وخاتمة (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*). فيودور، ڤاديم، وسبستيان هم في جوانب كثيرة أقرب شخصيات نابوكوف كلّها إلى نفسه. إنهم متشابهون ليس في الشخصية أو المظهر بل في أوضاع حياتهم. كلّ واحد منهم هو شخصية مميّزة، وكما يشرح ڤاديم، كلّ واحد يستقي هويته ليس من الجنسية بل من الروايات التي يكتبها والعوالم التي يخلقها في خياله. الثلاثة كلّهم يكرّسون حيواتهم

(١) م. س.، ٢١٠ - ك.
(٢) م. س.، ١٠٣ - ك.

للكتابة. وفي رأيّ كلّ واحد منهم، كتابته تُركّز على امرأة وحيدة تُصبح قارئة مثالية: إلهة إلهامه. وبهذه الطريقة، حياة ڤاديم وصُلب عمله يقلّدان بنحو جليّ حياة وعمل مبدعه. إلا أنها لا تنتهي بمجرّد التقليد: الصوت يُصبح نوعاً من محاكاة متدفّقة غير نزيهة.

(*انظر إلى المهرّجين!*) (١٩٧٤) هي مذكرات كاذبة لكاتب روسي مهاجر، ڤاديم ڤاديموڤيتش. إحدى مهارات نابوكوف المألوفة هي أن يصنع نقوشاً مموّهة عَرَضية في رواياته تحت اسم مستعار، وبذلك يخلق بُعداً عميقاً خاصاً بالمؤلف، إلا أنه هنا يُبقي تدخّلات المؤلف في حدّها الأدنى. في أغلب الأحيان، يروي ڤاديم ڤاديموڤيتش قصة حياته باعتبارها «*قائمة وصفية لمعروضات*»[١] بصوت الشخص الأول المفرد، ولا يوجد أثر واضح لمبدع الراوي.[٢] لكن بمعنى آخر، نجد حضوراً لنابوكوف في (*انظر إلى المُهرّجين!*) أكثر من أيّ واحدة من رواياته. حضور المؤلف هذا، الذي سأعود إليه بإسهاب أكبر، يستدعي ملاحظة العلاقات في مستويات قصصية مختلفة: بين الشخصية الرئيسة للقصة وراويها، بين الراوي والكاتب نفسه، وكاستعارة للقاءات جرت وجهاً لوجه.

ثيمتا الحب والكتابة يُضفَران عبر (*الهدية*)، لكن أيضاً في (*انظر إلى المُهرّجين!*)، التي يتتبع مسار حبكتها قصة غراميات ڤاديم التي لا حصر لها وزيجاته الأربع، بالإضافة إلى وصف لرواياته. في البداية، بوصفه شاباً في فرنسا، يتزوج آيريس التي تأخذ حماماً شمسياً. وبعد أن يقتل عاشقٌ منبوذ آيريس في الشارع، يتزوج ڤاديم من سكرتيرته فاترة العاطفة، آنيت، وهي كاتبة طابعة فقيرة وحتى قارئة أردأ. يُنجبان ابنة،

---

(١) قائمة وصفية لمعروضات: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل catalogue raisonné- م.

(٢) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٧ - ك.

بيل، تمكث مع آنييت حين ينفصل أبواها، إلا أنها تُرسَل للسكن مع أبيها بعد وفاة أمها غرقاً. الأب وابنته المراهقة يصبحان قريبين جداً أحدهما من الآخر، وهو مصدر قلق بالنسبة لڤاديم، بخاصة أنّ ميلها للمشي حول المنزل عارية يُسبب موجات من القيل والقال. لهذا السبب بشكل رئيس يرمي نفسه في زواج آخر، مع المُغوية الطموح لويز، التي تعتقد أنّ ڤاديم ربما يحصل على جائزة أدبية مهمة. إلا أنّ الزواج يُفسد العلاقة بين الأب والابنة، وتقرر بيل أن تفر مع أميركي ذي وجهات نظر يسارية قوية تجعلهما يهربان معاً إلى الاتحاد السوڤييتي. يسافر ڤاديم إلى هناك باسم مُنتَحل، متمنياً أن يجد بيل، إلا أنه يرجع مُحبطاً. حب حياته الأخير هي امرأة لم تُمنَح اسماً في القصة. كانت واحدة من زميلات بيل في الصف، لذا هي في سن ابنة ڤاديم. إنها تتقاسم الصفات مع البطلات الأخريات في أعمال نابوكوف، من مثل زينة في (*الهدية*) وكلير في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*). إنها رفيقة ڤاديم الحقيقية وقارئته المثالية. مهما يكن من أمر، فإن ڤاديم لا يهبها اسماً أو يُشير إليها في صيغة الشخص الثالث المفرد. إنه يدعوها «أنتِ»، ومن أجل هذه الـ«أنتِ» المفرد يكتب[1]. ونفهم من هذا أنّ حياتهما الشخصية تحدث على مسافة معينة من الآخرين (و، بالطبع، إنها تذكّرنا بـ«أنتِ» التي تشير إلى ڤيرا في (*تكلّمي أيتها الذكريات*).

(*انظر إلى المُهرّجين!*) رواية حول الأزواج والزوجات وحول الكتب. مع أنّ ڤاديم يستدعي أيضاً بطلاً آخر في قصته: الجنون.[2]

---

(١) بطبيعة الحال (you) بالإنكليزية يُمكن أن يكون معناها (أنتِ) أو (أنتن)؛ أي بصيغة المفرد والجمع - م.

(٢) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٧١. في تحليل بارتون جونسون، «الجنون» (بالإضافة إلى سِفاح القربى) هما ثيمة الرواية الرئيسة: مجنون اسمه ڤاديم يحلم ويصطنع حياة وعملاً (خيالياً) لنفسه اعتماداً على عمل نابوكوف وحياته؛ انظر جونسون، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٢٢٣ - ٢٣٤ - ك.

منذ الطفولة، عانى ڤاديم من اضطراب غريب يُبيح له أن يتخيل ما سيحدث لاحقاً، إلا أنه عاجز على تعقب خطواته للوراء كي يرى الاتجاه المعاكس. كان محترساً في أن يفسر هذه الحالة لكلّ واحدة من زوجاته الثلاث قبل أن يتزوج منها، غير أن لا واحدة منهن كانت قادرة على تخمين المدى الحقيقي لمصيبة ڤاديم. والأكثر من ذلك، ظللن غير مباليات بمركز الجاذبية في حياة ڤاديم: فنه. فقط «أنتِ» تفهم فعلاً مدى مشكلته، وهي في موضع كي تزوّد ڤاديم بالحلّ. ما هذا التشفع؟ يُصاب ڤاديم بنوبة مرضية مفاجئة بعد وقت قصير من اقتراح الزواج من «أنتِ»، وينزلق إلى غيبوبة، حيث يتأرجح بين الحياة والموت، محموماً، يُشارف على الجنون. ولمّا يظهر أخيراً من غيبوبته الشبيهة بالموت، لا يستطيع أن يتذكر اسمه. إلا أنه يلاحظ أنّ أحد الشبابيك مفتوح، ويُطلق «جؤار فرح» حين يتأرجح الباب منفتحاً على وسعه: «دخلت الحقيقة!» يقول ڤاديم، بصيغة «أنتِ».[١]

(أنتِ) أكثر غموضاً من أيّ شخصية أخرى في الرواية، وبالنسبة للقارئ تبقى هي الأقل واقعية والأكثر تحفظاً من بينهم كلّهم. (أنتِ) ليست واقعية فحسب بالنسبة لڤاديم، إنها تجسيد للواقع بحذافيره. إنها في آن واحد مصدر تشجيع الكاتب ومحاوِرته الوحيدة، الأمر الذي يؤدي إلى السؤال الذي لا مَفرّ منه: ما هو «الواقع» بالنسبة لڤاديم (أو لأيّ كاتب، فيما يتعلّق بتلك المسألة)؟ ڤاديم يسكن في المنفى، مُجرّداً من هويته؛ وثائقه لا تعني شيئاً من دون سياق: خلفية الأسرة، ماضي الفرد، ووطن (فيودور وڤاديم كلاهما ينتمي إلى أسرة أرستقراطية). مَن هو ڤاديم من دون الوثائق والسياق التي تعرّفه؟ الجواب واضح: كتابته هي التي تجعله قابلاً للتعرّف إليه. «فقط كتابة القصة»، يعترف ڤاديم، «إعادة الخلق اللانهائية لذاتي السَّلِسة بوسعها أن تجعلني معتوهاً

---

(١) نابوكوف، *«انظر إلى المهرّجين!»*، ٢١٢ - ك.

تقريباً». [1] وهكذا فإنّ القراء الذين يسيئون فهم فنه يفشلون أيضاً في التعرّف إليه. بالمقارنة، فقط القارئ المثالي لرواياته يفهمه ومن هنا يتعرّف إليه. وبالتالي، (أنتِ)، قارئته المثالية، قادرة على أن تُورِّث حالة الواقع إلى ڤاديم. وتماماً كما كان فيودور يحتاج إلى الناقد المثالي كبُنية وحافز للعيش وللكتابة.

إن جزءاً مما يربط الواقعي باللاواقعي يعتمد على مفهوم التغيير لما يعني فعلاً ما هو حقيقي. لا يُمكن مقارنة واقع المرء الخارجي مع واقعه أو واقعها الداخلي. في رأي ڤاديم الكاتب، واقع رواياته يهمّ فقط إلى المدى الذي يكون فيه القارئ قادراً على فهمها. إذا أخفق القارئ في فهم معنى رواياته، إذاً يخسر ڤاديم مُبرِّر وجوده. ونتيجة لذلك، الحب والكتابة يُصبح كلّ واحد منهما يعتمد على الآخر. في مذكراته، يكتب ڤاديم، «زوجاتي وكتبي متشابكة بطريقة مونوغرامية[2] مثل نوع معين من علامة مائية أو تصميم يُلصق على الكتاب ويحمل اسم صاحبه؛ وفي كتابة هذه السيرة الذاتية غير المباشرة[3] بقلمه - غير مباشرة، لأنها لا تتعامل في الدرجة الأولى مع التاريخ المبتذل بل بأوهام القضايا الأدبية والرومانسية - أحاول باستمرار أن أُفكر باستخفاف وبصورة لاإنسانية قدر الإمكان في مسألة نشوء مرضي العقلي». [4] موقف ڤاديم هو بنحو جليّ نوعٌ من آلية دفاع حيال فظاظة الواقع الخارجي المتطفل. نجد نوعاً من هذه النزاعات مشروحة في الصفحات القليلة الأولى. كانت طفولته متحررة من الوهم بوضوح. أبواه تطلّقا، تزوجا من جديد، و«تطلّقا ثانية» بسرعة كبيرة بحيث إن

---

(١) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٨١ - ك.

(٢) المونوغرام (monogram): علامة ترمز إلى شخص وتتألف عادة من أحرف اسمه الأولى مرقومة على نحو متشابك - م.

(٣) المُنحرِفة (oblique): أي بمعنى تعوزها الأمانة أو الاستقامة - م.

(٤) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٧١ - ك.

ڤاديم ترعرع على يد عمة أبيه، البارونة بريدو، بالمصادفة اسمها تولستوي بالولادة، التي قلّصت تراخي الصبي. كان الفتى ڤاديم يستغرق بحماسة في أحلام اليقظة. البارونة تتوسّل إليه كي يكف عن التسكع هنا وهناك، وبدلاً من التقطيب طوال الوقت، «انظر إلى المُهرّجين!» يسأل قائلاً: «أيّ مُهرّجين؟ أين؟» ترد عليه البارونة أنهم موجودون في كلّ مكان. «الأشجار هن مُهرّجات، الكلمات مُهرّجات». تنصحه قائلة، «العب! اخترع العالم! اخترع الواقع!» الغلام يأخذ بنصيحتها و«اخترعتُ عمة أبي إجلالاً لأحلام يقظتي الأولى».[١]

عنوان (*انظر إلى المُهرّجين!*) (*Look at the Harlequins !*) يخلق الكلمة المركبة من أوائل حروف الكلمات LATH، وهي كلمة تصف شريحة خفيفة من الخشب تُستعمل لتزويد إطار ساند للآجر أو الجص. في يديْ ڤاديم، تعمل هذه الشريحة الخشبية كنوع من العصا السحرية التي يُضفي الحياة على أيّ شيء، وإنّ بناء الرواية يعقب حركات هذه العصا السحرية. مع أنّ الحبكة قد تبدو أنها تتبع التسلسل الزمني والوصف الواقعي للشخصيات يدفع الرواية للأمام، في حقيقة الأمر الخدعة تختبئ في مَشهد واضح، ومفتاح الهيكل الذي يكشف السرّ واضح للعيان حتى قبل أن تبدأ الرواية. كما هو معهود في كُتب كثيرة، توجد صفحة في البداية تحتوي على قائمة بأسماء كُتب المؤلف السابقة. الانعطافة هي أنه في (*انظر إلى المهرّجين!*) الصفحة تحتوي على كُتب ڤاديم، وليس كتب نابوكوف، كُتب الراوي وليس كُتب المؤلف.[٢] تنقسم القائمة إلى قسمين: كتب بالروسية وكتب بالإنكليزية، وستة عناوين في كلّ قسم. القائمة هي ابتكار نظري من لدن نابوكوف، الذي

(١) م. س.، ٧ - ك.

(٢) م. س.، قبل الصفحة الأولى، «الجزء الأول» - ك.

يذكر القارئ باستمرار أنّ القصة هي خدعة وليست حياة واقعية. هل يُمكن أن يكون الهدف هنا ظاهرياً كي يُمرر القصة بسلام كونها قصة واقعية؟ هل يسعى نابوكوف لأن يكون أكثر واقعية من الواقعيين؟ في معاينة أقرب لقائمة مَراجع (بيبليوغرافيا) ڤاديم، نجد أنها مرآة ساخرة لمعيار نابوكوف: كلّ عمل هو صنو لكتاب نابوكوف الحالي. كلّ أداء كاذب لعنوان حقيقي هو أداء ذو ظل من فارق ويحمل رسالة مُشَفَّرة: رواية (*الهدية*) لنابوكوف تُصبح رواية (*الجرأة*) (*The Dare*) لڤاديم، وهو هنا يتلاعب بالكلمة الروسية (*dar*)، التي تعني «هدية».

طوال الرواية، نكتشف أن التشابه بين الروائي نابوكوف والراوي ڤاديم يمتد أعمق بكثير من عناوين كتب قليلة. إنه يمتد إلى التشابهات السيريذاتية التي كانت تُشوَّه عادة بطرائق متميزة، خرساء، كما لو أنها تحوّل حياة ڤاديم إلى كاريكاتير لمبدعه - كما لو أنّ نابوكوف كان يكشف هواجسه العميقة جداً ليس فقط كي يسخر من الواقع عموماً بل كي يسخر بتعمد من واقعه الخاص. بقطع النظر عن التشابهات المبهمة بين كلّ رواية من روايات ڤاديم وروايات نابوكوف، تدريجياً نصادف الشخصيات في روايات نابوكوف المُشار إليها بطرائق تجعلها تبدو كما لو أنهم أشخاص حقيقيون. بالطبع، لا جديد في هذا الطراز من الإحالة المعاكسة إلى الشخصية عند نابوكوف. لكن هنا، الإحالة المعاكسة تتحرّك من الحافات إلى المركز كي يشكّل ذلك جزءاً من الحبكة الفعلية. في روايات أخرى، الخلفية هي التي تكون واقعية - الإحالات على أعمال أخرى كتبها نابوكوف أو حتى كُتاب آخرين تُشبّع القصة بالواقع. لكن الإحالات هنا من ضرب آخر؛ إنها تُلمّح إلى عوالم نابوكوف المتخيّلة. إن الإغراء حين نقرأ نابوكوف هو أن نرفض الحقائق التي تم التلاعب بها وأن نخترع ثانية تفاصيل الرواية. بواسطة الإيماءة ذاتها، كان هنالك على الدوام توتر مستتر بين عالَميه، فردوس روسيا المفقود والفردوس المُشيّد مجدداً في الرواية؛ بين لغتيْ كتابته،

الروسية والإنكليزية؛ بين هويتيه، سيرين ونابوكوف. عموماً، هذا التوتر بين القوى الواقعية والمتخيّلة يؤدي إلى ظهور توليفة، تخلق العالم مجدداً. في (*انظر إلى المُهرّجين!*)، على أية حال، التوازن بين الواقع والخيال، هو إحدى ثيمات نابوكوف الرئيسة في آثاره الأدبية، هو إرباك، والرواية تنزل كلياً إلى عالم الفنتازيا.

عُرِف نابوكوف بكونه يُعمّق ببراعة بُعد المؤلف، مُفرّقاً بين المؤلف التجريبي وأداته الروائية (في الأغلب عبر تدخّله المباشر أو غير المباشر في العمل) كي يُذكّر القارئ أنّ القصة هي عملٌ من أعمال الخيال. إلا أنّ حضور نابوكوف عموماً يكون بمنزلة إشارة إلى الحركة الرئيسة في الرواية. في (*الهدية*)، نحس بحضور نابوكوف وراء فيودور. وبنحو مُشابه، في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، كما سنرى تالياً، البحث عن الراوي ربما يكون مستحيلاً من دون تنويهات أو تلميحات سبستيان (وتنويهات أو تلميحات نابوكوف؟)، ومساعدتها (غير المحسوسة تقريباً). لكن، في (*انظر إلى المهرّجين!*)، الشك يُصَب على القصة كلّها نتيجة التدخّل المستمر لحضور المؤلف الضمني. مسألة (أنتِ) المفرد هي مثال. يبقى ڤاديم غير راغب في كشف هوية هذه الشخصية - هذه الـ(أنتِ) - حتى في خاتمة الرواية. وبنحو مُثير للدهشة، استدلاله، وقسوة كلماته، تذكّر المرء بمسألة كيف أنّ نابوكوف صان بثبات حياته الخاصة مع ڤيرا. إنّ حجة ڤاديم في عدم رغبته في سرد «ما تعرفينه أنتِ، ما أعرفه أنا، ما لا يعرفه أيّ شخص آخر، ما لا يبحث عنه رسام التخطيطات السيريذاتية العملي، الكتابات المشوّهة للسمعة، father of - muck، mucking»[1] هو الذي سيغير الواقع. هذا

---

(١) م. س.، ١٩٢ - ك. استفسرنا من الكاتبة آذر نفيسي عمّا عناه نابوكوف في المتن أعلاه، فأجابتنا في رسالتها الإلكترونية في ٢٠٢١/٩/٢٩ بأنّ نابوكوف يتلاعب كثيراً بالكلمات، كما يختلق كلمات جديدة كثيرة - م.

المنطق من المحتمل أن يكون مناسباً في حالة حيوات الأشخاص الحقيقيين، لكن حين يتعلّق الأمر بالشخصيات في رواية، يصبح إشكالياً أكثر بكثير. إن اهتمام القارئ بالكتاب هو نتيجة مباشرة لرغبته - وحقه - كي ينقب بنحو أعمق في الرواية، في كلّ تفصيل من تفاصيلها. كيف يستطيع الكاتب، أيّ كاتب، أن يُوقف تيار الاهتمام هذا؟ سوف يبدو أنّ نابوكوف سقط في الفخ ذاته الذي نصبه لڤاديم.

ڤاديم يُضبَط بنحو لا يُمكن نكرانه في فخ. إنه يُعاني من وعكة نفسية متكررة يُسيطر عليه خلالها إحساس بالهوية المزدوَجة، كما لو أنه نسخة أدنى، ناقصة من شخص آخر، موهوب أكثر يُقيم في عالم آخر. وما هو أكثر غرابة، يبدو أنّ أشخاصاً آخرين عاجزون عن تمييز ڤاديم عن صنوه: أوكسمان، وهو تاجر كتب روسي، يخلط بين مؤلف (*كاميرا لوسيدا*)[1] والمؤلف الآخر لـ(*كاميرا أوبسكيورا*) (لاحقاً [*ضحك في الظلام*]).[2] يواصل التاجر في التخبط، يذكر مناسبتين حين رأى والد الراوي وشقيقه. غير أنّ والد ڤاديم مات قبل ستة شهور من ولادته، لذا لا يستطيع سوى أن يُشير إلى أقارب الروائي الروسي الآخر، غير المُسمّى، مُبدع ڤاديم. بالطبع، ڤاديم غاضب بسبب الارتباك، ويختبر رُعباً مترصّداً بسبب ما يدلّ عليه هذا الأمر. يقابل أوكسمان بالمصادفة مرات قليلة أخرى على مدار الأعوام، وبائع الكتب يُرحّب به «بغمضة عين تنم عن المعرفة كما لو أننا نتقاسم سرّاً خاصاً جداً، فاحشاً نوعاً ما». غير أنّ الشك يقوّي رأي ڤاديم بأنه ربما يمثل فرداً ما فعلاً، وهي فكرة لا تُطاق. ڤاديم ليست لديه فكرة ماذا

---

(١) كاميرا لوسيدا (camera licida، باللاتينية): آلة بصرية هدفها تسهيل تخطيط دقيق للأشياء. تتكون من موشور بأربعة جوانب يثبت على حامل فوق ورقة. عندما يضع الرائي عينيه على الموشور يتمكن من رؤية الصورة المنعكسة للشيء الموضوع أمام الموشور - م.

(٢) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٧٥ - ٧٨ - ك.

ينبغي لي أن يفعل. «هل يتعين عليّ أن أتجاهل التزامن وتضميناته؟» يسأل نفسه. يفكر في مسار آخر: «هل يتعين عليّ أن أهجر فني، أن أختار مساراً آخر من مسارات الإنجاز، أن آخذ لعبة الشطرنج على محمل الجد، أو أصبح، مثلاً، عالِماً بقشريات الأجنحة، أو أقضي دزينة من الأعوام كباحث غامض يقوم بترجمة روسية لـ(*الفردوس المفقود*)[1] تجعل الكُتاب المأجورين يجفلون وتجعل الحمير ترفس؟».[2] مهما يكن مسار الفعل الذي يختاره، سواء أكان الشطرنج، عِلم قشريات الأجنحة، البحث، أو الترجمة، الخيارات كلّها تنتمي بنحو لا مفر منه إلى مُبدعه. في الختام، كلّ ما يفعله هو أن يتخلّى عن اسمه المستعار ڤ. إريسين، كما فعل مؤلفه، لمّا تخلّى عن ڤ. سيرين.

ڤاديم يلمّح إلى شخصيات أخرى في روايات نابوكوف كما لو أنهم أشخاص حقيقيون. في الواقع، والد ڤاديم يتقاسم اسماً مع مُنجِب الشخصيتين الرئيستين في (*آدا*). لذا فإن ڤاديم ربما يكون ذا صلة بآدا. بعض الشخصيات تُشير إلى سبستيان ونينا. وإحدى عشيقات ڤاديم، دوللي ڤون بورغ، تحاكي بنحو ساخر لوليتا. قبيل أن يكتشف ڤاديم هويته أخيراً، يفتش عن اسمه واسم أبيه. إنه متيقن من أنه يبدأ بحرف النون، ويستحضر عدداً من الاحتمالات المختلفة، كلّها بشكل أو بآخر تستدعي اسم عدوه، المؤلف، حتى بصورة هزلية (نابوركروفت؟ نابارّو).[3] لكن في حالة وعيه الذي استعاده حديثاً، يظل بلا اسم ووهمي. إنه تلفيق لخيال كاتب آخر. هذه الحالة من الكذب تستمر إلى

---

(١) الفردوس المفقود (Paradise Lost): قصيدة ملحمية شهيرة للشاعر الإنكليزي الذي عاش في القرن السابع عشر جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) - م.

(٢) نابوكوف، «*انظر إلى المهرّجين!*»، ٨٠ - ك.

(٣) م. س، ٢١٠ - ٢١١ - ك.

أن تمشي «الحقيقة» في الباب بصيغة (أنتِ)، التي تحفز عودة ڤاديم إلى وعيه. ڤاديم يبدأ بنحو غير متعمَّد بإدراك حقيقة ذلك العالَم الآخر: عالَم ينتمي إلى أبطال وبطلات روايات نابوكوف، عالَم خالٍ من حتمية الزمن وتجريد المصير (الأشياء التي تُقبَل أخيراً، على سبيل المثال، من لدن سنسيناتوس في (*دعوة إلى قطع رأس*) أو من لدن كروغ في (بيند سينيستر)، عالَم يتعايش مع العالَم العادي، إلا أنه ينتمي كلياً إلى الكاتب وهو ذو أهمية جوهرية بالنسبة لنابوكوف.

إن العلاقة ذات الأجزاء الثلاثة بين الكاتب وشخصياته، الكاتب وكتابه، الكاتب وقارئه، هي علاقة ذات أهمية فائقة في (*الهدية*) وبالمثل في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*). بالمقارنة، في (*انظر إلى المُهرّجين!*)، ما يمنح الرواية شكلّها هو الغياب الواضح للكاتب. التوتر لا ينمو فقط بين القوتين المتعارضتين للواقع والخيال بل أيضاً بين الكاتب الحقيقي والكاتب المُتخيّل. نابوكوف لا يُبيح الدخول إلى فضاء ڤاديم السرّي.[1] ولا يسمح للتوتر الذي يؤثر في رواياته الأخرى كي يتسلل إلى هذه الرواية. ونتيجة لذلك، تكون الرواية بمنزلة وهم كي تخدع القارئ، الذي يأتي أخيراً فارغ اليدين. يبدو أنه شيء مُثير للسخرية أنّ نابوكوف، الذي كشف بنحو مثير للإعجاب وبطريقة أصيلة مخاطر وشِراك الأنوية في الحياة والعمل القصصي على السواء، سوف يغدو هو نفسه ضحيتها.

نابوكوف يُعيد تشكيل العالم الذي فقده محوّلاً إياه إلى عالَم من الأحلام. في واحدة من رواياته الروسية المبكرة، (*المجد*)، يمنح نابوكوف شخصيته الرئيسة، مارتن إيديلويس، ذكرى الرسم الكائن أعلى سريره، وتوق الطفولة في أن يكون قادراً على الانتقال من العالم المادي إلى العالم التجريدي للرسم. بهذه الطريقة يكون مارتن قادراً

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٧٨ - ١٨٠ - ك.

على زيارة (عالَم الحلم) (روسيا) في خاتمة الرواية. مع أنّ نابوكوف لا يهب مارتن قدرات خلّاقة، فإن حياته على الرغم من ذلك تتحوّل إلى عمل فني: من خلال البقاء مخلصاً لحلمه، يختفي في داخل الرسم. يمشي في داخل ما يبدو أنه غابة روسية. إلا أنه عالم مُتخيّل يوحي بالموت أيضاً. بينما فيودور وسبستيان يصقلان الواقع المفروض عليهما بواسطة قدراتهما الخيالية والعوالم التي يخلقانها، مارتن، وهو ليس كاتباً، يدخل غابة اللاعودة. هذه الرحلة القصيرة، أيضاً، تخدم بوصفها طيراناً شاعرياً باستحقاقها الخاص. إذا كانت روسيا المفقودة هي الآن مجرّد حلم، عندئذ البحث عنها أو محاولة وصفها بلغة في داخل الاتحاد السوفييتي هو شيءٌ عقيم من دون بيئة الشعر. كلّ ما يهمّ الآن هو أن نُبقي الذكرى والخيال نابضين بالحيوية. بمعنى آخر، الإبقاء على «منيموزين» (Mnemosyne)[1] و«المهرّج» مفعمين بالحيوية. هاتان الكلمتان هما أيضاً اسمان لصنفين فرعيين من الفراشات. إن الأحاسيس الشعرية التي تستوطن نثر نابوكوف، هي أما بنحو صريح أو سرّي، تتجلّى للعيان من هنا.

ڤاديم هو الشخصية الوحيدة في روايات نابوكوف التي ترجع شخصياً إلى المكان الذي كان في يوم من الأيام روسيا. بنحو مُثير للأسف، هو عاجز عن فَك العقدة المحبوكة لأحاسيسه أو فهم ما يجري حالياً. كلّ شيء يحصل عليه القارئ من خلال الوصف هو شيء منحاز، غاضب، ساخر بنحو مشكوك فيه، كما لو أنّ كلّ ما يُبالي ڤاديم بالقيام به هو أن يُعبّر عن احتقاره لما يراه ويسمعه. رحلته، التي لا تشبه رحلة مارتن، لا تنخرط في مستوى الأحلام (والموت). يسافر ڤاديم إلى الاتحاد السوفييتي، مخترقاً الدائرة السحرية. ڤاديم مجنون، حبه وجنونه مُستبعَدان، بنحو لا يشبه حب وجنون رواة نابوكوف

(١) منيموزين: إلهة الذاكرة والحفظ في الأساطير الإغريقية - م.

الوهميين الحاضرين دوماً، غير المعوّل عليهم. يبدو كما لو أنّ الكاتب المعتوه وشخصيته الروائية المُصابة بالانفصام قد وقعا في داخل فخ العالم المتخيّل، المُغلَق للرواية، «كوكبة من دموعي ومن العلامات النجمية»[١]. هنا، نفي الواقع يُفضي، بنحو ساخر، إلى النفي التام للكاتب.

٤

بالمقاييس الخارجية كلّها، سبستيان نايت لا يشبه مُبدِعه على الإطلاق. ومع ذلك في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) حيث باستطاعتنا أن نجد أحد مفاتيح عالَم نابوكوف القصصي. إنها الرواية التي تُكمل الروايتين الأخريين، (*الهدية*)، (*انظر إلى المهرّجين!*) إن سرّ البنية، أيضاً، يكمن في أسلوب روايات سبستيان. الرواية مليئة بالتلميحات إلى كلّ شيء يُمكن أن يُوضع في ملف تحت الصنف المحوري[٢] لـ«الواقع». إن الصنو الساخر في ببيليوغرافيا ڤاديم لـ(*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) يحمل عنوان: (*انظر تحت الواقعي*).

(*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) هي رواية نابوكوف الأولى المكتوبة بالإنكليزية. في رأي نابوكوف، اللغة ليست مجرّد أداة تعبير بل شيءٌ محسوس، مادي. بالطريقة التي يحوّل فيها المنفى ما هو موضوعي إلى ذكريات ذاتية، بالطريقة ذاتها يطوّر نابوكوف تجريد اللغة ويحوّله إلى شيء ذاتي، صيغة فردية من التعبير تُصبح بديلاً لما ضاع، بديلاً لـ«مأساته الشخصية». لمّا يتحدّث نابوكوف عن اللغة، يتصوّر الكلمات واقعياً؛ الشكل التصويري للكلمات، استعمال أنماط الحروف. في

(١) العلامة النجمية: علامة طباعية تُفيد الحذف أو الشك - م.
(٢) المحوري (thematic): نقصد هنا المتعلّق بموضوع الكلام - م.

قصيدته «مساء الشعر الروسي»، يكتب قائلاً

وراء البحار حيث أضعتُ صولجاناً
أسمع صهيل أسمائي المرقّشة،
أسماء فاعل رقيقة تنزل درجات السلّم،
تدوس على أوراق الشجر، تسحب جلابيبها ذات الحفيف،
والأفعال السلِسة في (*أهلا*) وفي (*إيلي*)،
كهوف (الأونية)[١]، ليالٍ في الـ(ألطاي)[٢]،
بُرك سود من الصوت مع حروف الـ«الآي» العائدة لزنابق الماء.

لم يكن صعباً على نابوكوف أن يبدأ الكتابة بالإنكليزية؛ برع في كلّ شيء كان يحتاج إليه بسرعة. كان التحدّي في حقيقة الأمر هو كيف يُحوّل خسارة ووجع المنفى إلى أعجوبة لغة جديدة كانت تنتمي إليه فعلاً؟ كيف يستطيع أن يدمغها بأسلوبه الخاص، أسلوب الاغتراب الخلّاق، ويُحوّل الكلمات العادية إلى كلمات خاصة، مُحَدَّدة؟ إنها تدعو إلى مستوى من الأصالة والتميّز لن يخونه، بل يظل يلازمه طوال حياته مثل دفء الحب الأول، مثل فراشة ملتفة في شرنقتها تحلم، مُخبأة عميقاً في بُنية الكتب التي يكتبها. نابوكوف ضُبط في الثغرة الكائنة بين اللغتين في أول الأمر. الإنكليزية تمنح إغراء فندق دافئ لضيف في الخارج في ليلة مظلمة، عاصفة (وأبدية)، إلا أنها تدمّره أيضاً. في الختام نتاجُه لا يقل البتة عن كونه رائعاً. يقول ڤاديم: «في

---

(١) الأونية (Aonian): نسبة إلى أونيا (Aonia)، أو إلى المُلهمات (الموزيات) اللائي من المفترض أنهن يُقمن هناك. أونيا مقاطعة في اليونان. أتى على ذكر هذه المنطقة عدد من الشعراء والأدباء، ومنهم جون ملتون في قصيدته الملحمية «الفردوس المفقود» – م.

(٢) ألطاي (Altai): منطقة ذات حكم ذاتي في جنوب غرب سيبريا، روسيا، على الحدود من كازاخستان. عاصمتها (بَرنول) – م.

عالَم المباريات الرياضية لم يكن هنالك، على ما أعتقد، بطولة عالمية للتنس في المرج والتزلّج على الثلج)؛ مع ذلك في (أَدبيْن)، غير متشابهين مثل العشب والثلج، كنتُ أول من يقوم بهذا النوع من العمل الفذ»[1].

في (*الهدية*)، يبتهج فيودور حين يتذكر فجأة الكتب التي لم ينتجها بعدُ. في الواقع، (*الهدية*) هي الرواية التي يخطط لكتابتها في المستقبل. (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، التي تقدّم نفسها بوصفها مديحاً لكتب سبستيان المنشورة، تستعرض حياة سبستيان نايت. تطرح الرواية سؤال: (مَن) هو سبستيان نايت الحقيقي؟ النزاع والتوتر المنبثق يوجدان في الفضاء الكائن بين السؤال والجواب. الكتاب من المفترض أن يكون سيرة ذاتية، ومن البداية نجد المجال القياسي من الأساليب المتوقّعة في هذا الجنس الأدبي. ومع ذلك تنبثق أخيراً أسئلة أخرى، من مثل «هل باستطاعتنا يا ترى أن نكتشف الحقائق الأساسية للجنس البشري؟» و«هل يستطيع الإنسان، أيّ إنسان، أن يعرف حقاً إنساناً آخر؟»

بعد وفاة سبستيان نايت، أخوه غير الشقيق الأصغر منه سناً، المُعرَّف فقط بوصفه (ف)، يباشر في بحث كي يؤلف سيرته الذاتية. إنه يعتمد على الذاكرة، الحوارات، كُتب أخيه، وكمية مناسبة من الحدس والتجسس. التفاصيل العامة لحياة أخيه الأكبر هي تفاصيل بسيطة نسبياً. سبستيان نايت كاتب بريطاني وُلد في سان بطرسبورغ في العام ١٨٩٩، الابن البكر لأب روسي وأم إنكليزية. حين كان سبستيان في الرابعة من عمره، قررت أمه أن تهجر الأسرة، وأبوه، وهو أكثر هدوءاً ورباطة جأش، يتزوج ثانية في النهاية. (ف) وُلد من هذا الزواج

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٦٤٠ - ٦٤٢؛ يعتقد بويد أنّ ڤاديم، بمساعدة «أنتِ» يصل إلى الروحانية التي تتجاوز الحياة والموت - ك.

الثاني، في العام ١٩٠٦. أُم سبستيان تعاود الظهور في حياتهم بصورة موجزة، غير أنّ الواقعة تجر أباهما إلى نزاع للدفاع عن شرفها، الأمر الذي يؤدي إلى موته. بعيداً عن المنزل وأحبائها، تتوفى أمه في نزل يقدّم الطعام والمنام للنزلاء في فرنسا. سبستيان، في غضون ذلك، كان يكتب الشعر منذ كان صبياً. لم يكن يوقّع قصائده باسمه، بل يرسم قطعة من قطع الشطرنج: فارس أسود. في الحقيقة، كان قد تبنى اسم أسرة أمه، نايت. هرب سبستيان من روسيا الثورية إلى أوروبا الغربية، صحبة زوجة أبيه وأخيه غير الشقيق الأصغر منه سناً. يتابع دراسته في جامعة كامبردج، في حين لبث الآخرون في فرنسا. سبستيان، الذي كانت حياته بعيدة عن أسرته، أصبح كاتباً مرموقاً. يقابل كلير بيشوب، وتتطوّر علاقتهما إلى حب، صداقة، وتعاون. تالياً، تسوء حالة قلب سبستيان حين يُقيم علاقة مع امرأة روسية غامضة. العلاقة تهدر وقته وتستنزف طاقته على مدار الأعوام الأخيرة من حياته. يقطع علاقاته مع كلير، ويموت وحيداً في مستشفى بعيد بفرنسا، في العام ١٩٣٦. هل إنّ معرفة حقائق حياة سبستيان نايت كافية كي نعرفه فعلاً؟ نتعرّف إلى تفاصيل حياته، لكن مَن يكون هو في حقيقة الأمر؟ ذاته الحقيقية تتملّص منا بكلّ معنى الكلمة.

في (*محاضرات في الأدب الروسي*) يتطرّق نابوكوف إلى تقهقر غوغول: «كان في أسوأ محنة يُمكن أن يكون فيها الكاتب، أيّ كاتب: كان قد فقد موهبة تخيّل الحقائق وآمن بأنّ الحقائق ربما تكون موجودة من تلقاء نفسها. إنّ المشكلة هي أنّ الحقائق المجرّدة لا توجد في حال الطبيعة، لأنها غير مجرّدة تماماً في حقيقة الأمر: الأثر الأبيض لساعة معصم، قطعة ملتفة من لاصق جروح على كعب قدم مُصاب بكَدَمة، هذه الأشياء لا يُمكن أن ينبذها مُتعرٍّ متحمس جداً. سلسلة وحيدة من الأشكال البشرية سوف تُفصح عن هوية المراسل الصحافي بعناية مثل

أصفار أليفة تُسلّم كنوزها إلى إدغار ألن پو».[١] وفي الختام يكتب قائلاً: «إني أشك في ما إذا باستطاعتك أن تُعطي رقم تليفونك من دون أن تُعطي شيئاً من نفسك».[٢]

(ف) يجمع التفاصيل، إلا أنها ليست كافية. إنه فضولي. كانت حياة سبستيان على الدوام بعيدة ومُغرية، كالفنار. الآن وقد رحل، فإنه يتوق بنحو مثير للمشاعر لأن يفهم أكثر عن تلك الحياة، وهذا الاشتياق هو الذي يحفزه كي يفتش عن الأشخاص الذين كانوا يعرفون أخاه جيداً: مربيتهما، أصدقاء سبستيان المقرّبون، سكرتيره، السيد غودمان. كلّ واحد من الأشخاص الذين يحاورهم يُعطي أو تُعطي نسخته أو نسختها من سبستيان، وكلّ سرد يبدو أنه يُفشي عن المتكلّم أكثر مما يُفشي عن الموضوع. يتمكن القارئ من رؤية الشخصيات في هذه الرواية باعتبارها متقلّبة أكثر من تلك الشخصيات في (*الهدية*)، و(*انظر إلى المُهرّجين!*)، كما توجد تنويعات على ثيمة السيرة الذاتية. في الواقع، ليست تفاصيل سيرة حياة سبستيان هي التي تهمّ، بل الطريقة التي تُروى فيها السيرة الذاتية. ما يقوله (ف) عن إحدى روايات سبستيان، «*الفص الموشوري*» صحيح أيضاً فيما يتعلّق بالكتاب الذي يؤلفه: «أبطال الكتاب ما يُمكن أن يُطلق عليهم بنحو فضفاض طرائق التأليف». يبدو كما لو أنّ رساماً قال: انظر، هنا سوف أريك ليس رسماً لمنظر طبيعي، بل رسماً لطرائق مختلفة من رسم منظر طبيعي معين، وأنا أثق بأن التحامها المتناغم سوف يكشف المنظر الطبيعي كما أُريدك أن تشاهده».[٣] إن مفتاح الرواية هو أسلوب كُتب سبستيان. والشخصيات تمثل وجهات نظر متباينة، في حين أنهم (أي الشخصيات)، بالطبع، هم أنفسهم أيضاً.

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٤٢ - ك.
(٢) م. س. ٤٣ - ك.
(٣) نابوكوف، «*حياة سباستيان نايت الحقيقية*»، ٨٢ - ك.

يسافر (ف) إلى لوزان[1] كي يحاور الآنسة، مربيتهما، هي الآن صمّاء ومرتبكة. إنها تتذكر تفاصيل دقيقة ثانوية من طفولة الصبيين يجدها هو إما مُحرّفة أو مُستبدَلة، بالأخص إلى أيّ مدى تزعم أنّ سبستيان يحبها حتى العبادة. غير أنّ ما يُغضِب (ف) هو أنّ الآنسة لا تسأله عن حياة سبستيان المتأخرة أو كيف فارق الحياة. كما أنّ (ف) يفشل في التحدّث مع كلير. أقرب زملاء سبستيان في الجامعة، وهو الآن باحث بارز في جامعة كامبردج، نسي تفاصيل كثيرة من تجربتهما المشتركة ويعترف قائلاً، «ذكرياته تغدو سطحية أكثر وسخيفة أكثر». نينا، المرأة الغامضة التي دخلت حياة سبستيان في الأعوام التي سبقت موته، يبدو أنها تفضل أن تمارس لعبة القط والفأر مع (ف) كي لا تساعده على حلّ أيّ شيء. وفي الختام هناك غودمان، سكرتير سبستيان، الذي كتب سيرة ذاتية سريعة ورافضة تحمل عنوان (*مأساة سبستيان نايت*). إن حافز (ف) نحو كتابه هو جزئياً رد على كتاب غودمان، بما أنّ لامبالاة السكرتير وقلة الفضول (حتى فيما يتعلّق بموضوع بحثه) تصفان كلّ ما يحتقره سبستيان. قبل أن يلتقي (ف) بصورة عرضية في جامعة كامبردج، على سبيل المثال، غودمان لم تكن لديه أدنى فكرة بأنّ سبستيان كانت له زوجة أب وله أخ غير شقيق. في رأي نابوكوف، عندما لا يكون المرء فضولياً فإن هذا يُشكّل إثماً رئيساً. وعلى غرار (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*)، أبطال (وبطلات) روايات نابوكوف يُسافرون إلى الأركان البعيدة لبلدان مجهولة سعياً وراء أرانبهم البيض. الفضول هو نتيجة الشغف الفكري، التكريس المطلق بغية اكتشاف التفاصيل. إلا أنّ غودمان يخفي كلّ ما لا يعرفه خلف ستار دخاني من التعميمات والبيانات الاستبدادية بنحو

---

(١) لوزان: مدينة في الجزء الناطق باللغة الفرنسية من سويسرا، وتقع على سواحل بحيرة جنيف - م.

كاذب. فبدلاً من أن يصف شخصية سبستيان الفريدة، يخترع شخصية خيالية وعامة له، مُعيداً إلى أذهاننا كلمات نابوكوف في (*محاضرات في الأدب الروسي*): «إن الاختلاف بين الجانب الهزلي من الأشياء، وجانبها الكوني، يعتمد على حرف صفير واحد».[1]

كتاب غودمان، الذي يصف «نايت المسكين» باعتباره نتاج وضحية تقلّبات ما يدعوه «زمننا»، هو كتاب ناجح إلى حدّ كبير، بالطبع. وجهة نظر غودمان المُختزَلة تذكّرنا بحقائق «قلاقل ما بعد الحرب» و«جيل ما بعد الحرب» والتحدّيات التي تواجه شاب حساس في عالم بارد، قاس. هذه النسخة من سبستيان (وهو شخصية أبدعها وصاغها كلياً غودمان) تُصبح شاباً فظاً، متوحّداً. إذا استبدلنا اسم سبستيان في كتاب غودمان باسم أيّ كاتب آخر من جيله، لن تكون ثمة حاجة لأن نعدّل شيئاً. إنّ الاعتداد بالنفس والنبرة المازحة في «التدفّق الوافر لدبس السكر الفلسفي» العائد لغولدمان هو في الحقيقة يلتمس تجارياً من المؤسسة: يُقدّم الكتاب نوع الآراء التي تجذب العقول المتوسّطة، بغض النظر عن كيف أنها (أيّ الآراء) فارغة وتفتقر إلى المحتوى؛ إنه مكتوب من أجل إجماع موجود سَلَفاً.

على الرغم من ذلك مشروع غودمان مشروعٌ طموح. كي يُثبت أنه صديق سبستيان ومرافقه، يروي بعض الحكايات يُقسم أنّ سبستيان أخبره بها (أخبره وحده)، وهذه الحكايات عن أعوامه كطالب جامعي في إنكلترا. الحكايتان الأوليان هما نكتتان قديمتان من نكات الكلية يعرفها كلّ شخص من جامعة كامبردج، وهي تُبرهن على أنّ سبستيان لا بد أنه ضحك على السيد غودمان. أما القصة الثالثة التي يرويها سبستيان

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٥٧ - ك. في اللغة الإنكليزية كلمة (هزلي): comic، وكلمة (كوني): cosmic؛ لذا فالاختلاف بين الكلمتين هو حرف صفير واحد، وهو حرف الـ (s) - م.

لغودمان فهي حبكة روايته الأولى، التي لم تُنشر: «طالب جامعي شاب بدين... يسافر إلى موطنه كي يجد أنّ أمه تزوجت من عمه؛ هذا العم، اختصاصي في الأذن، وقد قتل والد الطالب. غودمان يفتقد النكتة». في الحكاية الرابعة، يقول غودمان إن سبستيان كان يجهد نفسه في العمل ويُعاني من حالات الهذيان، و«تعوّد أن يرى نوعاً من الشبح البصري - راهب برداء أسود يتحرّك نحو بسرعة آتياً من السماء».(١) وهو ما يأتي من إحدى قصص تشيخوف. يبدو تقريباً كما لو أنّ سبستيان لديه فكرة غامضة بأنّ غودمان يُخطط لكتابة سيرة ذاتية واختلاق قصص بعد وفاته، لن ينتزع نوعاً من ثأر استباقي. فيما بعد يجد (ف) أنّ غودمان قد استفاد من سهو سبستيان فيما يتصل بالنقود كي يخدعه. غودمان في النهاية يُصرَف من الخدمة عندما يكتشف سبستيان بمحض المصادفة أنه غيّر لقباً في أحد كتبه.(٢) أيُّ إساءة هذه أكبرُ من الكتابة من دون معرفة أو إبداع؟ في رأي نابوكوف، الإبداع لا ينفصل عن الفضيلة.

توجد ميزةٌ مفيدة واحدة للسيرة الذاتية التي كتبها غودمان؛ إنها تُرينا كيف أنّ سبستيان شتم بشدة سكرتيره السابق و، مثل مُبدعه، كم هو مُبهِجٌ الإحساس بالفكاهة الذي شعر به. على الرغم من ذلك، يبقى السؤال: هل من الممكن حقاً أن نعرف شخصاً ما لم يعد على قيد الحياة؟ ماذا يسعنا أن نفعل باستثناء أن نعدّل ونلاحق الإشارات الدالة التي بوسعنا أن نجدها مهما كان نوعها؟ يستغرق (ف) بعض الوقت كي يستنتج هذا الشيء ويتقبل التحديد بنحو واع: إن السبيل الوحيد لأن نفهم ونُقيّم فعلاً الحقيقة المتعلّقة بسبستيان هو أن يكون المرء سبستيان. قرب نهاية البحث، يجد نينا، لا تعي في أول الأمر أنها المرأة

---

(١) نابوكوف، «*حياة سباستيان نايت الحقيقية* »، ٥٤ - ٥٥ - ك.
(٢) م. س.، ٩٨ - ك.

الغامضة. هي لا تفشل فحسب في تقديم نفسها، بل تبدأ على الفور في اللهو معه، تضايقه مثل استاذ في لعبة الشطرنج يمازح مبتدئاً في اللعبة (كما فعلت هي مع سبستيان، أغلب الظن؟) وما إن يعرف (ڤ) هويتها، يغادر من دون أن يتفوّه بكلمة واحدة، على الرغم من دورها الجوهري كشاهدة على الأعوام الأخيرة من حياة سبستيان. لماذا؟ لأنه وجد ما كان يفتش عنه.

بينما كان يحاول جاهداً أن يجد حب سبستيان الأخير، نينا ريكنوي، يلتقي (ڤ) «حالة من الظروف الطارئة» إحدى زميلات سبستيان في المدرسة، شقيقتها، ناتاشا روزانوڤ، كانت حب سبستيان الأول. يبدو أنّ البحث كلّه يتبع تآلفاً غريباً من خلال وضع أول قصة حب عاشها سبستيان أثناء المراهقة «قريبة جداً من أصداء حبه الحزين الأخير».[1] ماذا تعني هذه الاستمرارية؟ حتسعى بكة الرواية لأن تجد شهوداً يكون بوسعهم أن يُدلوا بشهادة الشخص الأول فيما يتصل بحياة سبستيان. غير أنه في سعيّ من هذا النوع، مهما كانت الحقيقة التي تُوجَد فهي تعتمد بشكل كبير على الطريقة (الطرائق) المستخدَمة. إن مقاربة الشخص الذي يجري التحرّي عنه هي التي تُعطي أهمية للنتائج. في الواقع، نتوصل ببطء إلى معرفة أن سبستيان قد زرع علامات دالّة لكل شخص يُريد أن يعرف الحقيقة المتعلّقة به. على سبيل المثال، ترك لغودمان سلسلة من القصص المُضحكة. وعندما يبدأ (ڤ) بالتنقيب في الحاجات المتبقية في شقة أخيه، يصادف مظروفاً مليئاً بقصاصات جرائد ومجموعة من الصور الفوتوغرافية. كان سبستيان ينوي كتابة سيرة ذاتية خيالية، يكتشف (ڤ)؛ هل هي سيرة ذاتية بقلمه؟ وفيما تتقدّم القصة، يظهر مزيد من التلميحات والعلامات الدالّة. هل من المحتمل أنّ سبستيان كان يرغب أن يُكمل (ڤ) عمله غير المُكتمل؟ عندما يلتقي

---

(١) م. س.، ١٢٠ - ك.

(ف) حبيبة سبستيان الأولى بمحض المصادفة، يكتب عن الصفحات الجديدة: «إن عقلاً مُنظماً أكثر من عقلي كان سيضعها في بداية هذا الكتاب، إلا أنّ بحثي طوّر سحره ومنطقه ومع أنني غالباً لا أستطيع أن أتمالك نفسي من الاعتقاد أنه نما رويداً رويداً إلى حلم، ذلك البحث، وهو يستعمل نمط الواقع من أجل حَبك خيالاته، أنا مُجبر على أن أعترف أني اقتُدتُ في الاتجاه الصحيح، وأنه في الكفاح من أجل تصوير حياة سبستيان ينبغي لي الآن أن أتّبع التداخلات الموزونة ذاتها». [1] إذاً الآن حب أخيه الأول يتخذ له موقعاً بجوار الحب الأخير، كما لو أنه بواسطة قُربهما يدخلان في نقاش، كلّ واحد منهما يسأل الآخر في تنويعات متتابعة، والجواب الذي يُقدّمانه هو مادة الحياة نفسها وأقرب مقاربة ممكنة في الحقيقة البشرية.

هذا الشيء يقودنا إلى أداة تقنية مهمة يستعملها نابوكوف في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*): مُجاوَرة جوانب متباينة، وحتى متضاربة من حياة ما، كي يخلق توليفة. ينشر (ف) هذه الأداة، مع أنه يفعل هذا عادةً بشكل غير متعمد إلى حدّ كبير. هو لا يجاوِر فقط النسخ المتنوعة من حياة سبستيان نايت كما يضعها من جديد الأشخاص المختلفون الذين ينشغل معهم، إلا أنه يأخذ المقاربة عينها مع الأشخاص أنفسهم ومع النسخ الأدبية العائدة لسبستيان. لذا فإن كل راوٍ يتحدّى الرواة الآخرين وكلّ سرد يتحدّى صحة كلّ نسخة أخرى. قرب النهاية، يكشف التماثلات بين وطنيْ سبستيان الأول والثاني، وبين حياتيْه الأدبية والحقيقية.

مَشهد سبستيان وحبه الأول، ناتاشا روزانوف، يبدأ بهما وهما في زورق في منعطف نهر، «يجذفان بنحو مفعم بالنشاط». غير أنّ الصورة

---

(١) م. س.، ١٢٠ - ك.

تتغير بسلاسة، ويكونان على حين غرّة في منعطف آخر من النهر[1].
في المَشهد الأخير، تعترف الفتاة أنها وقعت في غرام شخص آخر. (يُشير براين بويد إلى ارتباط بين اسم ناتاشا روزانوف ونينا ريكنوي، مُلاحظاً أنّ (ريكنوي) هو الصفة الروسية من كلمة (ريكا)، التي تعني نهر باللغة الروسية).[2] اهتماماه الرومانسيان كلاهما يُبرهن على كونه غادراً. ناتاشا هي نوع من فتاة طيبة القلب في ربيعها السادس عشر، ونينا ريكنوي هي امرأة عفوية ذات فتنة لا تُقاوَم لها عشاق كثيرون وعاجزة عن تقدير قيمة حب سبستيان الحقيقي. ما يجذب سبستيان إلى نينا حين يكون على شفير الموت ليس فقط ذكرى حبه الأولى بل أيضاً ذكرى حبه المخنوق، الآخر، روسيا. سبستيان يحب إلى درجة العبادة ذكرى أمه مع أنها كانت غائبة في أغلب الأحيان. كما يُحب وطنه الأم. يحاول جاهداً كي يُصبح إنكليزياً، وحتى يتبنى اسم أسرة أمه. إنه يُعانق اللغة ويؤلف كتبه بالإنكليزية. لكن الآن إذ يلوح الموت، يتذكر أخاه المُهمَل ويكتب له الرسالة الأخيرة في حياته، بالروسية. حين يصل (ڤ) إلى المستشفى فيما تنتهي الرواية، يسأل عن الرجل الإنكليزي المحترم. إلا أنّ كادر المستشفى يعرف سبستيان فقط بوصفه الرجل الروسي المحترم. يبدو كما لو أن هنالك دوماً سبستيانَين بنزعتين مختلفين وجنسيتين مختلفتين. في هذه السيرة الذاتية فقط يجد هذان الفردان القلقان وطناً واحداً. وعندما يعودان إلى أسلوب حياتيهما، كلّ واحد منهما، بحسب (ڤ)، ينظر إلى الآخر بارتياب، بوسعنا الآن أن نستفهم كيف يُخبِر الزمن هذه التنويعات المتتابعة من الأسئلة والأجوبة. إنها (أيّ السيرة) تُضيف مُجاوَرة أخرى: ليس حصراً ما هو حقيقي وما هو كاذب، بل أيضاً ما هو ماضٍ وما هو

(١) م. س.، ١٢١ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*» ٥٠١، هامش - ك.

حاضر، وبذلك تخلق حالةً سرمدية حيث يتم التعبير عن الماضي والحاضر كليهما.

مُتبعاً تعليمات سبستيان، (ف) لا يحرق فقط رسائل كلير بل رسائل نينا أيضاً. وعندما يتعرّف إلى نينا أخيراً، لا يسألها شيئاً عن سبستيان.[1] مع ذلك تبدو الحقيقة الآن كما لو أنها تصل إلى المركز. كيف يحصل هذا؟ في المقام الأول، بحثُ (ف) سمح له أن يقترب من سبستيان بأسلوب جديد. أولاً، فقط بسبب فضوله وبحثه يشعر أنه أقرب إلى سبستيان. ثانياً، عند لقاء نينا يقع في نفس الشرك الذي وقع فيه سبستيان، وللسبب نفسه: لا يتعرّف إليها. ونتيجة لذلك، يفقد رغبته، حاجته، في التحدث إلى نينا، لأنه من الواضح أنه الآن يضع نفسه في محل سبستيان. مع أنّ بحث (ف) قد سمح له أن يبدأ في أن يحصر حياة سبستيان في اتجاه معين، حياة سبستيان الحقيقية تبقى مُتملّصة. الحقيقة سريعة الزوال، بخاصة حين نتعقبها في أثر رجعي. و، ما هو أهم، العودة إلى الماضي هي مأثرة مستحيلة. ومع ذلك تظل هنالك طريقة لأن نتعرّف إلى الحياة الحقيقية لسبستيان نايت؛ لعلّها الطريقة الوحيدة.

٥

فيما يبتعد (ف) عن شرفة زميل سبستيان القديم في الكلية، هذه الشرفة الواقعة في كامبردج، يطوف حول البُرك بعناية، يستدعيه الأصدقاء، مثل سكرتير غودمان، صديق كلير، يستدعي (ف) في نهاية لقائه مع غودمان. حصل له شيءٌ ما تواً. فجأة، «صوتٌ في السديم»، يُمكن سماعه، وهو يسأل، «مَن الذي يتكلّم عن سبستيان نايت؟» وينتهي

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٥٢ - ك.

الفصل بهذا السؤال. غير أنه في الفصل التالي، يندم (ف) لأن كتابه ليس من النوع «المُزيّت جيداً»، مع التقدّم السهل، المريح نحو قرار ما. لم يظهر مُدرّس كلية إنكليزية مُسن ومرح بـ«شحمتيْ أذن طويلتين زغبتين»، مثل عابر سبيل مُرحّب به، «كان يعرف بطلي أيضاً، إنما من زاوية مختلفة». في الواقع، ذلك «الصوت في السديم رنّ في أكثر ممر خفوتاً في بالي. لم يكن ذلك سوى صدى حقيقة مُمكِنة، مُذكِّر في حينه: لا تكن واثقاً جداً من تعلّم الماضي من شفتَي الحاضر... تذكّر أنّ ما قيل لك هو في الحقيقة أكبر بثلاث مرات: صاغه المتكلّم، أعاد صياغته المُستمِع، أخفاه عن الاثنين الرجل الميت في الحكاية». إذاً لو طرحنا السؤال: «مَن الذي يتكلّم عن سبستيان؟» الآن تحديداً أعز زملائه في الكلية، وأخوه غير الشقيق. يا تُرى مَن هو الثالث؟ الثالث هو سبستيان نفسه، «يتعفن بسلام في مقبرة سان دميير». إلا أنه أيضاً حيّ بصورة مُضحكة في كُتبه، «يحدّق غير مرئي من فوق كتفي فيما أكتبُ هذا (مع أنني أجرؤ على القول إنه لم يثق بنحو قويّ جداً بالملحوظة العادية المتعلّقة بالخلود كي يؤمن الآن حتى بشبحه هو)».[١]

إذاً لنبدأ من النهاية. شبح سبستيان يقود أخاه في بحثه وكتابته السيرة الذاتية. لماذا؟ الجواب محجوب في نهاية المَسعى. غير أنّ الملاحظات الدالّة الآتية يجب أن تكفي. إن الشخص الذي يروي والشخص الذي يسمع هما اللذان يصوغان القصص التي تُحكى في الرواية، في حين أنّ البطل الميت، سبستيان، كان قد أخفى الحقيقة. لذا نحن نتوق إلى أرض خالية من الماضي ومن الموت، مكان يجعل مرور الزمن بلا معنى. مكان يكون فيه الزمن ثابتاً على الدوام عند «العام واحد».[٢] باختصار، يتعين علينا أن نجد مكاناً لا يموت فيه

---

(١) م. س.، ٤٣ - ٤٤ - ك.

(٢) م. س.، ٥٦ - ك.

بطلنا، سبستيان، بل يكون حياً أكثر من أيّ كائن حيّ. المكان الوحيد الذي يكون فيه الزمن سرمدياً هو في روايات سبستيان.

يروي سبستيان قصة من حياته الخاصة في (*مِلكية مفقودة*)، حين يقوم برحلة إلى القارة بعد مغادرة كامبردج ويقضي أسبوعين في مونت كارلو. في يوم ما يمضي في مسيرة راجلة طويلة وينتهي في مكان يُسمى (روكيوبرون)[١]. يُدرك أنّ هذا المكان هو الذي أمضت أمه فيه الأيام الأخيرة من حياتها، قبل ثلاثة عشر عاماً، في نزل يُقدّم المنام والطعام يُسمى (Les Violettes). يجد المكان ويطلب السماح بأن يرتاح بضع دقائق على مصطبة زرقاء في الحديقة، تحت شجرة أوكالبتوس ضخمة. كان مستغرقاً في ذكرى أمه بحيث إنه يرى شبحها يصعد درجات السلّم ببطء. المَشهد مُوجع وعادي في آن واحد. الضربة ذات الصوت المكتوم ببرتقالة تنزلق من الحقيبة على ركبتيه توقظه من حلم يقظته. بعد بضعة شهور في لندن، أحد أقارب أمه يُصحح خطأه: تُوفيت في الـ(روكيوبرون) الأخرى في فرنسا[٢]: «الكوميون الواقع في الـ[ڤار]». يتذكر غودمان هذا المَشهد في كتابه في محاولة منه كي يُبرهن أنّ سبستيان غير جاد، بل هو على الدوام يدسّ الهزل في كلّ شيء. نجد علاقة راسخة في هذه الواقعة، علامة دالّة مهمة تتعلّق بأسلوب سبستيان، وأسلوب نابوكوف، في الطريقة التي يواجه بها سبستيان، ومُبدِعه، العالم. يشرحه لنا (ف)، سبستيان نايت «يستعمل المحاكاة الساخرة كنوع من منصة وثب كي يقفز إلى أعلى منطقة من العاطفة

---

(١) روكيوبرون (Roquebrune): المقصود هنا Roquebrune-Cap-Martin وهي كوميون يقع في منطقة Alpes-Maritime، جنوب شرق فرنسا، بين موناكو ومنتون - م.

(٢) المقصود هنا Roquebrune-sur-Argens، وتقع في منطقة ڤار القريبة من Roquebrune-Cap-Martin - م.

الجادة».[1] المحاكاة الساخرة، على غرار المُجاوَرة (أو المفارَقة)، تبدأ بشيء جاد، ومن ثم تشك في جِدّيتها. يمضي (ڤ) كي يشرح لنا أنّ سبستيان، «يصطاد أبداً الأشياء التي كانت في يوم ما جديدة وبرّاقة إلا أنها الآن تهرأت وأمست خيطاً، أشياء ميتة وسط أشياء حية؛ أشياء ميتة تتظاهر بالحياة، طُليت وطُليت مجدداً، وتستمر في أن تكون مقبولة من قبل العقول الكسولة غير الواعية بنحو رائق بالخدعة».[2] سبستيان (على غرار مبدعه) لا يوافق على المفاهيم الثانوية.

توضّح حادثة روكيوبرون أن، في حياة سبستيان، الواقعَ يتبيّن عادةً أنه شيء أكثر سخرية من أيّ قصة خيالية. وللسبب نفسه، يكون الواقع فوضوياً ومضطرباً أكثر من الفن. يقدّم (ڤ) شرحاً: إنه لا يسعى إلى وصف طفولة سبستيان باستمرارية منهجية، كما لو كان شخصية في رواية. ستكون نتيجة ذلك واحدة من تلك (*السير الذاتية الرومانسية*)[3] التي يعتبرها «أسوأ أدب إلى أقصى حَدّ تم اختراعه حتى الآن».[4] إذاً يستطيع الواقع أن يتخذ مظهر قصة بالطريقة نفسها التي تمتلك فيها القصة عنصراً من الواقع. بمعنى من المعاني (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) هي رواية عن أعاجيب الواقع. وإذا وجدنا واقع حياة سبستيان غير مُنظَّم ومتقلّباً، فقصص سبستيان هي مكافأتنا، كونها جوهر واقع مبدعها، مُقدّماً أفضل حل لأحجية شخصيته. من الجليّ أنّ المعلومات حول سبستيان ليست شحيحة. لكن ما تجود به الحياة على هذه الحقائق المبعثرة وتكشف عواطفه (أيّ عواطف سبستيان) هي رواياته. حين نصل إلى نقطة ما تظهر فيها المعلومات غير متعاونة ولا

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٧٩ - ك.

(٢) م. س - ك.

(٣) السير الذاتية الرومانسية: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل romancées - biographies م.

(٤) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٥ - ك.

تُضيف شيئاً، الروايات، إذا ما جرى تعيين أهميتها بانتباه، تهبّ لمساعدتنا بابتسامة.

رواية سبستيان الأولى، (*الفص الموشوري*)، تسخر من أدوات أدبية معينة أكل عليها الدهر وشرب وهي «مُحاكاة ساخرة مَرِحة» للقصة البوليسية. يسرع (ڤ) ليشرح أنّ سبستيان لا يوجّه مَدافعه إلى «الأدب الشعبي الرخيص»[1] أو إلى صيغ ذات مستوى فكري منخفض. إن ما «أزعجه بنحو ثابت هو المرتبة الثانية، ليست المرتبة الثالثة أو المرتبة العاشرة، لأنه هنا، عند الدرجة سهلة القراءة، بدأ التظاهر، وهذا، بالمعنى (*الفني*)، لاأخلاقي».[2] عبر روايات نابوكوف، توجد إحالات لانهائية على أعمال وأجناس أدبية أخرى. في فنه القصصي، الرواية كشكل يتم تأسيسه باستعمال كُتل بناء الواقع، وتجعل الأدب نقطة إشارة تتخذ حياةً من تلقاء نفسها، متحررة من التاريخ أو من الحياة العادية. كما يوظف نابوكوف عدداً من الصيغ الأدبية المختلفة في كلّ رواية من رواياته. لذا ينتج عن ذلك أنّ رواية سبستيان المعنونة (*الفص الموشوري*) هي رواية «نابوكوفية» بامتياز. توجد حادثة قتل؛ كلّ فرد يحاول أن يجد مَن الذي ارتكبها فيما هم ينتظرون المحقِّق للوصول من لندن ويسقط فريسة لسلسلة مُستبعَدة من الحوادث المؤسفة. غير أنّ القصة تبدأ بالتحوّل والشخصيات تدريجياً تتخذ الشكل البشري تحت الظل الطويل لارتيابها الجماعي. عندما يصل المحقِّق، يدخل رجل شرطة كي يُعلن قائلاً إنّ الجثة قد توارت عن الأنظار. يتوصّلون إلى اكتشاف أنّ الضحية لم يكن ميتاً فعلاً، بل تخفّى فقط بشعر مستعار أشيب، لحية زائفة، ونظارات سود فيما هو يلعب دوره كشخصية ثانوية

---

(١) الأدب الشعبي الرخيص (penny dreadfuls): هذا النوع من الأدب كان يُنشر على شكل مُسلسَل في المملكة المتحدة أثناء القرن التاسع عشر - م.

(٢) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٧٩ - ك.

في الرواية، لأنه، كما تعرف، «المرء لا يحب أن يُقتل».[1] تُلمّح الرواية، بالطبع، إلى أحداث معينة في سيرة حياة سبستيان. ونحن، أيضاً، نتعقب الراوي في بحثنا عن الهوية الحقيقية لرجل ميت. هل هذا يعني أن نُنذر بالفكرة القائلة إنه في النهاية نحن أيضاً سوف نكتشف أنّ سبستيان ليس ميتاً في حقيقة الأمر؟ هل تمت ملاحقة المُحقِّق نفسه؟

رواية سبستيان الأولى ذات حبكة خطية وتتقدّم بطريقة تقليدية على ما يبدو. إلا أنه حالما يُهدهَد القارئ كي يشعر بالأمان والاطمئنان، نصل إلى هاوية، نهايتها المُذهِلة، حيث إنّ الميت هو في الحقيقة لا يزال حياً. الهوّة ليست مجرد شيء مُختلَق من خيال المؤلف أو هي شيء ينتمي إليه وحده. القارئ، أيضاً، يجب أن يشعر بتلك الفجوة، أو الصَّدَع، مفترضاً أنّ تمرين القراءة هو من أجل أن نختبر الحياة والفن، أو ربما نختبر الحياة من خلال الفن. إن صحته العقلية، وهي في كثير من الأحيان لُطف تعبير[2] من أجل عقل كسول، تحتاج إلى أن تُعكّر، أن تُعطى هزّة جيدة. هنا، يُعكّر سبستيان النظام من خلال استخدام المحاكاة الساخرة أو بخلاف ذلك استعمال جنس أدبي مألوف كي يخلق شيئاً جديداً. وكما يشرح (ف)، إذا كان أبطال الرواية الأولى هم «مناهج تأليف»، إذاً الرواية الثانية (نجاح)، تتعامل بشكل أولي مع «مناهج المصير البشري».[3] تصف (نجاح) كيفية «جعل خطين من خطوط الحياة يلتقيان». صبي يقابل فتاة في لقاء يبدو أشبه بحادثة سعيدة: «كلاهما يحدث أن يستعمل نفس السيارة العائدة لرجل غريب لطيف في يوم كانت فيه الحافلات في حالة إضراب». يبدأ الكاتب في التمعن في أصول الحادثة. ما هي الظروف التي يجب أن تصطف من

---

(١) م. س.، ٨٢ - ك.

(٢) لُطف تعبير (euphemism): هنا المقصود لُطف التعبير عن شيء بغيض - م.

(٣) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٨٣ - ك.

أجل أن تجري هذه الواقعة؟ ما الذي جعل شخصٌ محدد كهذا يمر بهذه النقطة الخاصة، في هذا الوقت بالذات؟ حين يصل ذلك الخط من الاستجواب إلى طريق مسدود، يبدأ سبستيان في التمعن في حياة الفتاة، يتتبع مسار قدرها. إنه يفعل الشيء ذاته مع الرجل، پيرسيڤال ك، وهو مندوب تجاري. يتبين أنّ القدر كان يستعد، بنحو متكرر وبإصرار، للقائهما. «لن أدخل في التفاصيل الإضافية لهذه الرواية الذكية والمُبهِجة»، يُخبرنا (ڤ). يكفي أن نقول إنّ الرواية تتعامل مع مسألة كيف يعمل القدر في تحويل التزامن إلى قوة ضرورية وحتى منطقية، مسألة كيف أنه برقّة يُخطط لـ ويتلاعب بـ سحر الغرام والفن كي يحيك الخطوط الحريرية للحياة.

قبل وصف رواية سبستيان الأخيرة، يبدو من المناسب أن نتأمل صورة له رسمها أحد أصدقائه الرسامين، روي كارسويل. وبنحو أدق، إنه رسم لوجه سبستيان منعكساً في بِركة من ماء رائق. ثمة «موجة صغيرة بسيطة في الخَدّ الغائر» و«ورقة ذابلة قد استقرت على الجبين المنعكس».[١] سباستيان يُمعن النظر في البِركة، التي انعكس فيها بنحو أشبه بنرسيوس: سباستيان يواجه سبستيان. كان الرسم قد أُنجز في العام ١٩٣٣. سبستيان يتوفى في مطلع ١٩٣٦. صديق سبستيان الشاعر پ. جي. شيلدون يعتقد أنّ عالَم رواية سبستيان الأخيرة، (*نبات البروق*[٢] *المشكوك فيه*)، يُلقي ظلاً على بقية حياة سبستيان. يقول إنّ الروايات والقصص ما هي إلا «أشياء مُغرية ماكرة تحت مظهر مغامرة فنية تقوده بنحو لا يخطئ صوب هدف معين وشيك».[٣]

رواية سبستيان الأخيرة تدور حول رجل راقد على سرير احتضاره.

---

(١) م. س.، ١٠٤ - ك.

(٢) البروق (asphodel): نبات من الفصيلة الزنبقية ذو زهر أبيض أو قرنفلي أو أصفر - م.

(٣) نابوكوف، *«حياة سبستيان نايت الحقيقية»*، ٩١ - ك.

أفكاره وذكرياته تملأ الكتاب بأكمله، «مثل انتفاخ وهبوط تنفس متفاوت». الرجل الذي يُعاني سكرات الموت هو بطل الحكاية. أما الشخصيات الأخرى المُتضمّنة فتُوصف بنحو واقعي، إلا أننا لا نعرف الهوية الحقيقية للرجل المحتضر. «الرجل هو الكتاب؛ الكتاب نفسه يلهث ويموت، ويسحب إلى الأعلى ركبة شبحية». الشخصيات تواصل حياتها، غير أنّ مركز الكتاب مليء بالتقدّم المستمر لـ«صور التفكير». إنه يصف بالتفصيل ألم العملية الجسدية للاحتضار، ويقود القارئ إلى نقطة حيث نعتقد أننا على حافة حقيقة مطلقة، جواب عن «سائر قضايا الحياة والموت، [الحل المطلق] مكتوب في جميع أنحاء العالم الذي عرفه». القارئ لديه فكرة مفادها أنه يعرف سرّ الموت. إلا أنّ المؤلف يتوقف هنيهة كي يسأل نفسه: هل إنّ سرد الحقيقة فعلٌ حكيم؟ «هل يتعين علينا أن نتبع المؤلف حتى النهاية؟ هل نهمس الكلمة التي سوف تهشم الصمت المُستكِن لعقولنا؟» الجواب نعم، وحين نلتفت إلى الرجل المحتضر، نجد أنه قد فات الأوان. «لحظة الشك تلك هي لحظة قاتلة: الرجل ميت. الرجل ميت ونحن لا نعرف... نحمل كتاباً ميتاً في أيدينا». غير أنّ (ڤ) يفي بوعده ويعتقد أنه إذا ما قرأ الكتاب من جديد، هذه المرة بمزيد من الانتباه، فسوف يتكشف السرّ. «الحل المطلق» موجود هناك، في مكان ما، «مخفياً في فقرة ما». هذه هي رواية سبستيان الأخيرة. السرّ المخفي، سوف نرى، مُثبت في الطريقة التي تتقدّم فيها الحبكة، وهي عملية يتابعها (ڤ) بنحو غير متعمَّد. كي نكتشف حقيقة حياة سبستيان، علينا أن نستنتج ما الذي يحث (ڤ) قُدُماً في مسعاه.[1]

في (*نبات البروق المشكوك فيه*)، يُشير سبستيان إلى فعل القراءة. كما يصوغ الخطوط الخارجية لسيرته الذاتية. لماذا نقرأ؟ لماذا يكون

---

(١) م. س.، ١٥٣ - ١٦٠ - ك.

(ف) في هذا البحث؟ نحن نقرأ لأننا فضوليون، ولأننا نُريد معرفة الأشياء. هل يعني هذا أننا نقترب من الواقع أكثر كلّما تقدّمنا أكثر في الكتاب، وكلّما كان ما يتعين علينا قراءته أقل؟ لا يوجد جواب بسيط. من الواضح أننا ندنو من الواقع، إلا أننا لا نصل إليه في حقيقة الأمر. لحظةٌ من التردد تكفي للسرّ كي يبقى غامضاً إلى الأبد، مخفياً في الكتاب. إلا أنه ليس هنالك سرّ: واقع الكتاب يسكن في تجربة قراءته. لئن كان (ف) يحس غالباً أن «ظل» سبستيان يقف بجانبه ويساعده طوال بحثه، أو أنه يوجه روح سبستيان، أو يحذو حذوه، فلأنه حاله حال أيّ بوليس سريّ / قارئ، إنه يختبر واقع بحثه، وإن يكن بديهياً. يبحث القارئ النموذجي عن حقيقة الكتاب لا لأنه يوجد مغزى من المفترض أن يُستنتَج، من أجل فعل القراءة بالذات. وهكذا يكتشف القارئ النموذجي حقيقته.[١] يصل (ف) إلى الحقيقة المتعلّقة بحياة سبستيان لمّا يذوب في روح سبستيان. ظِلُّ سبستيان يقف بجوار (ف)، إلا أنه يوجد مشعوذ أكبر يقف بجوار سبستيان. كما يُشير براين بويد حين يصف الرواية بوصفها لغزاً فلسفياً، «لا يُمكن أن يكون (ف) سوى سبستيان يتكلّم عن نفسه، أو [الشخص الذي لا أحدَ منا يعرفه]، فربما يكون المؤلف يتحدّث عن نفسه بطريقة تُخفي بوحه الشخصي».[٢] يكتب (ف) عن عادة سبستيان الغريبة في منح حتى شخصياته الأكثر غرابة وبشاعة هذه الفكرة أو تلك، هذا الانطباع أو ذاك، هذه الرغبة أو تلك التي كان هو نفسه من المحتمل أن يلعب بها.[٣] وهكذا من خلال

---

(١) بدر، «*سبستيان نايت*»، ٢٣ - ٢٥، فيما يتعلّق بتحليل بدر لرواية سبستيان الأخيرة - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٩٩ - ٥٠٠. التعبير الذي يوظفه بويد هو أحجية فلسفية: نابوكوف، خالق سبستيان، وسبستيان، هو خالق (ف) - الذي يكافح عبر روايات سبستيان كي يصل هو نفسه إلى سبستيان ونابوكوف - ك.

(٣) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٠٠ - ك.

إعارة أدواره هذه للشخصيات في كُتبه، يسمح لها سبستيان بأن تعيش في تلك الشخصيات. لا يكون الكتّاب الحقيقيون أحياء فعلاً إلا في كُتبهم.

يوجد اعتبار آخر للقراء الذين يفضّلون مقاربة صريحة أكثر؛ ليس فقط بسبب الالتفافات والانعطافات الإنشائية في قصص سبستيان التي يكتشفها (ڤ) باعتبارها درباً من أجل مسعاه. على سبيل المثال، إحدى الثيمات (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) المركزية هي كيف يؤثر الفن في الحياة الحقيقية. في قصة سبستيان القصيرة المعنونة «مؤخرة القمر»، نصادف السيد سيللر، الذي يعدّه (ڤ) إحدى أكثر الشخصيات حيوية بالنسبة لسبستيان. ربما يكون سيللر أفضل تجسيد مادي لثيمةٍ ظهرت أولَ مرة في كتب سبستيان المبكرة: البحث عن حقيقة حياة شخص آخر. يجد (ڤ) الشخصية مبتهجة جداً بحيث إنه يقتبس وصف سبستيان لها، وهو وصف شديد التدقيق في التفاصيل: «يبدو كما لو أنّ فكرة معينة تنمو بثبات عبر كتابين انفجرا إلى وجود مادي حقيقي».[1] بعد فصول قليلة طويلة نوعاً ما، هذا المسار الخاص من الاستجواب يلاقي طريقاً مسدوداً. المسار الأخير الذي يتعين على (ڤ) أن يسلكه هو هوية المرأة الغامضة (نينا) التي يقابلها سبستيان في الفندق. إلا أنّ (ڤ) عاجز عن أن يحصل من مدير الفندق لائحة نزلاء الفندق في المواعيد التي يتم التكلّم عنها. يائساً، يأخذ قطاراً إلى خارج المدينة. وفي المحطة التالية، يصعد إلى متن القطار رجل نحيل. بالنسبة لقارئ حاد الذهن، مظهره الخارجي مألوف. إنه يتكلّم بلكنة ثقيلة بإنكليزية مُكسّرة، مليئة بالأخطاء، ويتصرّف بأسلوب خاص جداً. مع أنّ (ڤ) لم يكن في مزاج التكيّف مع المجتمع والتواصل معه، الراكب الذي وصل حديثاً يقدّم نفسه بوصفه سيلبرمان. نكتشف أنّ سيلبرمان يتعامل

---

(١) م. س.، ٩٠ – ك.

مع «كمامات أفواه الكلاب» وقد كان في «البوليس»[١]. يوجد مَشهد في الفصل التالي يذكّرنا بـ«*مغامرات أليس في بلاد العجائب*»، يسلّم فيه سيلبرمان لائحة نزلاء إلى (ف) ويغيب عن الأنظار، من دون أن يتقاضى أجور خدماته أو يترك عنواناً أو رقم تليفون. يُعطي سيلبرمان لـ(ف) دفتر ملحوظات كهدية في هذا اللقاء الأول، والذي يستعمله (ف) كي يكتب (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*). من الواضح أن سيلبرمان وسللر هما الشخصية ذاتها في تكرارين مختلفين. وحتى سيلبرمان يُشير إلى عنوان قصة سبستيان القصيرة؛ «باستطاعتك أن ترى الجانب الأكثر غرابة من القمر[٢]. أرجوك لا تفتش عن المرأة[٣]». هذا الشيء يُثير السؤال عمّا إذا كانت محاولة إيجاد الحقيقة المتعلّقة بحياة شخص ما ربما تكون أشبه بمحاولة رؤية الجانب المظلم من القمر.[٤]

٦

يكتب سباستيان رواية جديدة، (*المِلكية الضائعة*)، بعد أن يهجر كلير. يعتبرها (ف) «نوعاً من التوقف في رحلته الأدبية المتعلّقة بالاكتشاف: تلخيص، إحصاء الأشياء والأرواح الضائعة أثناء الطريق،

---

(١) البوليس: في النص وردت de police وليس the police، لأنه يتكلّم بإنكليزية مليئة بالأخطاء – م.

(٢) القمر: في النص وردت de moon وليس the moon، لأنه يتكلّم بإنكليزية مُكسّرة – م.

(٣) المرأة: في النص وردت de woman وليس the woman، للسبب نفسه الوارد أعلاه – م.

(٤) بدر، «*سبستيان نايت*»، ٢٠. في رأي بدر، شخصية سيللر / سيلبرمان تظهر أيضاً في أشكال أخرى طوال الرواية – ك.

تعديل الاتجاهات». [1] يوجد فصل قصير عن حادثة تحطم طائرة ينجو منها شخص واحد لا غير. نصف دزينة من الرسائل تُكتشف مبعثرة في مزرعة، وسط حاجات الركاب المتوفين. إحدى الرسائل كانت في مظروف معنونة إلى امرأة، مع أن الرسالة الرسمية في داخله تقول «عزيزي السيد مورتايمر، في جواب على رسالتك المؤرخة في السادس». [2] وثمة رسالة أخرى في مظروف عمل تجاري احتوت على رسالة إنهاء علاقة من رجل إلى حبيبته السابقة، خليط من الاعتذارات، التفسيرات تتعلّق بالمرأة الأخرى، التي كان غير سعيد معها إلى حدّ كبير، وتعابير عن اليأس والرحمة. ثمة شيءٌ كثير فيها ربما كان سبستيان يرغب في التعبير عنه لكلير. يندهش (ڤ) لدى رؤية رجل يُودع إلى الورقة تلك الأشياء التي كانت تسبب له في حياته القلقَ الشخصي، فيما هو يُنشئ قصة خيالية ومُضحِكة قليلاً، يظل طوال الوقت متحفظاً. كانت هذه على الدوام هي طريقة نابوكوف، أو هكذا كان أسلوبه.

تُوصَف نينا باعتبارها شخصية عادية. يقول زوجها السابق إنه يشعر أحياناً كما لو أنها لم تكن موجودة فعلاً. يقول إنها نوع، نوع بوسعك أن تجده في أيّ رواية رخيصة. بمعنى آخر، إنها لا تبدو امرأة حقيقية. ومرة أخرى نصادف ظاهرة الواقع الكاذب (أو الكذب الواقعي). [3] الخيال قوة سحرية ذات دورين متناقضين: إنه يخلق إدراكاً كاذباً يجعلنا نعتقد أننا نشهد الواقع، غير أنه الطريق الوحيد الذي يُمكن أن يقودنا إلى الجوهر الحقيقي لما هو واقعي. السحر والواقع هما باستمرار في خصام أحدهما مع الآخر ونتيجة لذلك، كلّ واحد منهما يكشف عيوب الآخر. على الرغم من ذلك إنهما يتعايشان إلى حدّ ما بحيث إنك لا

---

(١) نابوكوف، *«حياة سبستيان نايت الحقيقية»*، ٩٧ - ك.

(٢) م. س.، ٩٨ - ك.

(٣) م. س.، ١٢٨ - ك.

تستطيع أن تصف أحدهما من دون أن تصف الآخر. بهذه الطريقة تبدأ نينا بخداع (ڤ) بأية حال. في أول الأمر، تتظاهر نينا بأنها أحد معارف خليلة سباستيان السرّية، وبكونها فرنسية. لكن حالما تحسب أنها خدعت (ڤ) بمظهرها الكاذب، حالما يشعر بقوة انجذابه إليها، تتكشف فجأة الحقيقة المتعلّقة بهويتها. وفي الختام، نصادف نينا، الشاهد الأخير على حياة سباستيان. لماذا، إذاً، يغادر من دون أن يُدلي بإيضاحات إضافية؟ علينا أن نعود إلى الراوي من أجل تفكيك القصة وتحليلها.

لا يوجد شاهد على (ڤ) سوى (ڤ) نفسه. قبيل موت سبستيان، في كانون الثاني / يناير ١٩٣٦، يتلقّى (ڤ) رسالة منه. كان سبستيان نادراً ما يكون في اتصال معه على مدى أعوام طويلة، لذا من الغريب بالنسبة له أن يسمع خبراً من أخيه غير الشقيق على حين غرّة. غير أنّ التفصيل المذهل حقاً هو أنّ سباستيان يكتب إليه بالروسية. يكتب سباستيان أنه «سئم [*أوسكومينا*] من عدد من الأشياء الملتوية وبخاصة أنماط جلودي التي أبدّلها كجلد الحرباء [*vypolziny*] بحيث إنني الآن أجد سلوى شاعرية في ما هو واضح واعتيادي».[(١)] كما يسأل عن (ڤ). (ڤ) لا يعي أنّ أخاه مريض، والرسالة توضّح أنه في الأيام الأخيرة من حياته، كان سبستيان في عملية استعادة ميراثه، وكان يجرد كلّ ما حازه في وقت ما حاول جاهداً أن ينساه. كان يجهز نفسه، وأخاه، من أجل مهمة مستقبلية. الماضي لا يُمكن فرضه على الحاضر، إلا أنه لا يُمكن نسيانه. من دون مكوّنها الروسي، حياة سبستيان نايت الحقيقية كانت ستكون ناقصة ونتيجة لذلك، ستغدو عديمة المعنى.

إنّ الحاجة إلى «سلوى شاعرية في ما هو واضح واعتيادي»، التي

(١) م. س.، ١٦٣ - ك.

يعبّر عنها سبستيان في رسالته، تُعيدنا إلى (*الهدية*)، ومجهود فيودور كي يجد القصيدة الثاوية في عمق نثر الرواية. تصريح سبستيان الموجَز يتوسّع، حالاً تقريباً، حين يصف (ف) حلمه بعد مطالعة الرسالة. يكتب قائلاً: «أعرف أنّ الحصاة العادية التي تجدها في قبضتك بعد أن تقحم ذراعك حتى الكتف في داخل اليم، حيث تبدو الجوهرة التي تومض في الرمل الشاحب، هي في الواقع حجرٌ كريم مطلوب مع أنه يبدو أشبه بحصاة حين تجف في الشمس العادية».[١] ماذا يُمكن أن يتوقّع المرء باستثناء ذلك من مُبدع (*لوليتا*)؟ يضع نابوكوف نصب عينيه مهمةً أصعب من مهمة كتاب أكثر غنائية من مثل ڤيرجينيا وولف، التي تحرّك نثرها في اتجاه الشعر؛ إنه يفتش عن الشعر المُخبأ في بِركة نثره. هذه الطريقة لا تقتصر على النثر وحده؛ إنها شيء يُطبقه حتى في حياته اليومية. تعوّد نابوكوف أن يُذهِل أصدقاءه ومعارفه في أميركا بميله إلى الكتابة المبتذلة (بخاصة الأحداث التي تغطيها الجرائد المثيرة). إن أصول كثير من أفضل شخصيات نابوكوف يُمكننا أن نجدها في هذه العادة - شارلوت (*لوليتا*)، على سبيل المثال.[٢] أو بمستطاعنا القول إنها طريقة اكتشاف الشعر في الحياة اليومية وإنقاذه من أن يكون مُبتذلاً ومُملاً. أليس صحيحاً، على أية حال، أنّ الشعر، بالمعنى الواسع للكلمة، يُزيل ما هو مُعتم كي يكشف الجوهر الدقيق للأشياء؟ يُدرك سبستيان أخيراً أنّ أحد آثامه هو عدم اكتراثه تجاه أخيه السوي ظاهرياً؛ أخ هو وريثه الذي يتطوّر بعد وفاة سبستيان.

دعنا نرجع إلى رسالة سبستيان والحلم غير السارّ الذي أثاره في (ف)، الذي يصفه بتفصيل شديد التدقيق: (ف) وأمه ينتظران بقلق

---

(١) م. س.، ١٦٧ - ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، xli. انظر «الأدب الرائج» في مقدّمة أپيل - ك. (الرقم الروماني يعني ٦١) - م.

وصول سبستيان. ولما يظهر أخيراً، يجلب المأساة معه - إنها شيء لا يُطاق بالنسبة لـ(ڤ). يغيب عن الأنظار، إلا أنّ (ڤ) يسمعه يصيح ويعرف ما ينبغي له أن يقوله هو شيء مهم. غير أنه لا يجرؤ على الاقتراب. في الختام، لمّا يستجمع شجاعته، يرنّ الصوت، «مُثقلاً بلحظة حاسمة كهذه، برغبة لا تنضب في أن يحلّ لي مُعضلة شنيعة، بحيث كان يتعين عليّ أن أركض إلى سبستيان على أية حال، لو لم أكن قد خرجتُ إلى النصف من حلمي».[١] هذا شيءٌ مُعبّر عن الكيفية التي تنتهي بها رواية سبستيان الأخيرة. يكون (ڤ) في آن فضولياً ومُتلهّفاً لمعرفة السرّ غير أنه يفتقر إلى الشجاعة أو إلى التصميم كي يكتشف. إذاً حتى حين يكون صاحياً، يتبع (ڤ) نمط الحلم، ربما على العكس من أمنياته. مع ذلك يطلب منه سبستيان أن يأتي ويراه، إنه يؤخر الرحلة إلى أن يتلقّى أخيراً برقية من طبيب الأسرة الروسي. البرقية مكتوبة بالفرنسية، إلا أنّ الطبيب يتهجى اسم سبستيان بالروسية، إذ يستعمل حرف «ڤ» بدلاً من حرف «ب»، مُذكّراً إيانا بأنّ اسمه ذو أصل روسي: سڤستيان. كما يكشف ذلك الحقيقة التي مفادها أنّ (ڤ) متأصل في سبستيان. لذا كلّما اقتربنا أكثر من نهاية الرواية، تغدو أوضح التشابهات بين الأخوين. (ڤ) يجب أن يسرع الآن، غير أنه قبل أن ينطلق، ومن دون أن يعرف السبب، يحدّق في صورته في المرآة لحظة.

رحلة (ڤ) الكابوسية تبدأ من هذه النقطة. إنه على عجلة من أمره، إلا أنه يعاني من النكسات. أولاً، ينبغي له الذهاب إلى باريس بأقرب وقت ممكن. ولمّا يباشر القطار بالحركة، يدرك أنه ترك رسالة سبستيان في مكتبه ولا يتذكر العنوان. وما إن يصل إلى باريس حتى يجد كشك تليفون ذا خربشات وتخطيطات على الجدار المحيط به، وهو ما يلفت

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٦٥ - ك.

نظره. «مَن هم هؤلاء البُله الذين كتبوا على الحائط [الموت لليهود] أو [تعيش *الجبهة الشعبية*][1]؟» يسأل نفسه. فنان مجهول بدأ يسوّد المربعات، وهذا يذكّر (ف) برقعة الشطرنج، والكلمات "*ein Schachbrett, un damier*"[2] تأتي إلى باله. في ومضة خاطفة، يتذكر أنّ المستشفى في سان داميير. الحوادث المؤسفة والعقبات تستمر في تعطيل رحلته. «هل أتمكن، يا ترى، من الوصول إلى سبستيان؟» يسأل نفسه. «هل سأجده حياً إذا ما تمكنت من الوصول إلى سان داميير؟».

في ساعة متأخرة من ذلك المساء يتمكن من بلوغ المستشفى، حيث يصادف معضلة أخرى: القائم بالخدمة في المكتب لا يتعرّف إلى اسم سبستيان. إلا أنه يعرف أنّ الرجل الإنكليزي لا يزال على قيد الحياة، ويُحضر (ف) إلى الحجرة رقم ٣٦. (توفي سبستيان في سن السادسة والثلاثين، في العام ١٩٣٦. رقم منزله ستة وثلاثون أيضاً. وكما قال [ف]، العام ١٩٣٦، «يبدو أنه انعكاس لذلك الاسم في بِركة من الماء المتموّج. ثمة شيء يتعلّق بأقواس الأرقام الثلاثة الأخيرة[3] التي تذكّرنا بالخطوط الخارجية لشخصية سبستيان»)[4].

يجلس (ف) على الأريكة خارج باب مَضجع الرجل الإنكليزي المحترم. بوسعه أن يسمع صوته الناعم، تنفسه السريع. لم يعد مهتماً الآن بالسرّ الذي ينتظر سبستيان كي يُفشيه. إنه يحس بتدفق دافئ من «عاطفة أبسط، أكثر إنسانية». (ف) ببساطة يوّد أن يكون مع أخيه الآن،

---

(١) تعيش الجبهة الشعبية: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي vive le front populaire - م.

(٢) ein Schachbrett, un damier: هذه الكلمات تعني «رقعة شطرنج» بالألمانية من جهة اليسار، وبالفرنسية في جهة اليمين - م.

(٣) أقواس الأرقام الثلاثة الأخيرة: المقصود هنا أقواس الأرقام الثلاثة الأخيرة (من جهة اليمين) في ١٩٣٦ - م.

(٤) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٦١ - ك .

كي يتكلّم معه عن الكتب، التي يعرفها عن ظهر قلب. إنه يعرفها بنحو جيد جداً بحيث من الممكن أن تكون كتبه هو. إنما بعد أن ينهض من النوم ويخرج ماشياً على أطراف أصابعه إلى داخل المجاز، تتكشف الهوية الخاطئة للمريض؛ هذا الرجل الإنكليزي المحترم ليس سبستيان. الرجل الروسي المحترم الذي كان سبستيان فارق الحياة البارحة. في الموت، يُصبح سبستيان روسياً من جديد. الآن يتعين على (ڤ) أن يرتدي القناع الإنكليزي لسبستيان. شهران بعد وفاة سبستيان، يُباشر (ڤ) في كتابة (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) بالإنكليزية. الآن (ڤ) هو الذي يدلف إلى العالم المجهول كي يبحث عن أسرار سبستيان. كان يتعين عليه أن يعيش حياة أخيه: رحلة الاكتشاف تصل إلى نهاية ما والنصفان يُصبحان كلّاً واحداً. النصفان يصنعان مَن؟

نهاية القصة تجري في بيئة خاصة: بين النوم واليقظة، كما لو أنّ عملية الاستنتاج هي عملية غامضة إلا أنها ممتعة جداً. يشرح (ڤ) قائلاً إنه لم يكن قادراً على رؤية سبستيان ثانية (ليس حياً، على الأقل). غير أنّ حياته كانت قد تحوّلت كلياً بعد سماع أنفاس الرجل المحتضر الذي حَسِب أنه سبستيان، كما لو أنه يستمع إلى سبستيان وهو يتكلّم طوال تلك الدقائق القليلة التي كان فيها هناك. إنه لا يكتشف سرّ سبستيان، إلا أنه يعرف سرّاً آخر: «أنّ الروح ليست سوى أسلوب كينونة - وليست حالة ثابتة - بحيث إنّ أيّ روح ربما تكون روحك، إذا ما وجدتها وتعقبتَ تضاريسها». ويستطرد قائلاً، «من هنا - أنا سبستيان نايت». يرى (ڤ) نفسه على خشبة مسرح مُضاءة، مجسداً سبستيان. سائر الشخصيات في حياة سبستيان تأتي وتذهب من حوله: أصدقاؤه القليلون، حبيباته، وحتى السيد غودمان، «الممثل الهزلي ذو القدمين المسطحتين». و«المشعوِذ المُسن الذي ينتظر في أجنحة خشبة المسرح ومعه أرنبه». لكن الحفلة التنكرية تصل أخيراً إلى نهايتها والجميع يعودون إلى حياتهم العادية، كلير تعود إلى قبرها. غير أنّ بطلنا يبقى.

من أجل المحاولة ربما، لم يكن باستطاعته أن يهرب من دوره: «قناع سبستيان يلتصق بوجهي»، يقول، «التشابه بيننا لن يزول». وهذا الأمر سوف يقودنا إلى الجملة الأخيرة في الكتاب: «أنا سبستيان، أو سبستيان هو أنا، أو ربما نحن الاثنين شخصٌ لا أنا ولا هو يعرفه».[1]

إنه في ضوء (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) اكتسبت الروايتان الأخريان وضوحاً أكثر، الرواية الروسية الأبكر (*الهدية*) وروايته الأخيرة (*انظر إلى المُهرّجين!*) يوجد تشابه ثلاثي: الأول، في ارتباط المؤلف بالشخصيات في روايته، الثاني، ارتباطات الشخصيات بالقارئ، وأخيراً ارتباط المؤلف بالقارئ. هذه العلاقات الثلاث تتشابك وتكوّن كياناً واحداً في مكان ما في تجاويف عقل المؤلف. في نهاية (*الهدية*)، ارتياب ڤاديم لا يكون بلا أساس: ڤاديم، الشخصية، كما أبدعها المؤلف، هي في الواقع من صنع مخيلة كاتب آخر. هذه العلاقات المُتبادَلة في العلاقات تنبع من مقاربة نابوكوف لفن سرد القصص. إنه يكتب في (*محاضرات في الأدب الروسي*) قائلاً:

> القارئ الممتاز لا يفتش عن روسيا في رواية روسية، لأنه يعرف أنّ روسيا تولستوي أو تشيخوف هي ليست روسيا الاعتيادية ذات التاريخ بل عالَمٌ خاص تخيّله وأبدعه عبقريّ مفرد. القارئ الممتاز غير مَعني بالأفكار العامة: إنه مهتم بالرؤية الخاصة. إنه يحب الرواية لا لأنها تساعده كي ينسجم مع المجموعة (إذا ما استعملنا الكليشة الشيطانية للمدرسة التقدّمية)؛ إنه يحب الرواية لأنه يتشرّب ويفهم كلّ تفصيل من تفاصيل النص، يستمتع بما عناه المؤلف كي يُمتعه، يشع داخلياً وفي الأنحاء كلّها، تهيّجه المَجازات السحرية للملفّق - الضليع،

---

(١) م. س.، ١٨٠ - ١٨١ - ك.

لمُلفِّق - الخيال، المُشعوِذ، الفنان. في الحقيقة، من بين سائر الشخصيات التي يبدعها الفنان العظيم، قراؤه هم الأفضل.[1]

الكاتب هو الساحر أو المُشعوِذ الذي يقف خارج موقع الحدث. إنه سبستيان المتوفى الذي يقود (ڤ)، و(ڤ) هو قارئه الأفضل، لأنه الشخص الذي يقرأ رواياته كلّها بنظر ثاقب، والذي يُبدعها من جديد. إنّ بحث (ڤ) هو نفس بحث القارئ. كلّ قارئ يفتش عن الحقيقة يدخل إلى عالم غير مألوف، عالم أبدعه الكاتب وصاغه. فيودور يود أن يُريد أن يكتب سير ذاتية تعود لأشخاص آخرين، وڤاديم يُريد أن يكتب سيرته الذاتية هو، و(ڤ) يُريد أن يكتب سيرة أخيه الذاتية، يُزوّدنا في الوقت نفسه بصورة الكاتب، وكذلك بصورة القارئ. القارئ هو توأم الكاتب. وبالنسبة لنابوكوف، القارئ المثالي هو الشخص الذي يُحب السفر. القارئ المثالي يترك واقعه خلفه كي يسافر إلى العالم المُتخيّل للكاتب، يسافر من دون صرّة ظهر مليئة بالأهواء. القارئ النموذجي يتغذى خلال الطريق على فتات الخبز الذي يتركه الكاتبُ طوال المسار. في نهاية رحلة الاكتشاف، القارئ النموذجي يجد نَفْساً مجهولة. ما يكسبه القارئ هو النتيجة المباشرة لرؤيته ولقائه بفن الرواية، سواء أكان هذا القارئ ذكراً أم أنثى.

٧

ما ذكرناه أعلاه يخدم كمقدمة إلى فكرة الفراغ. روايةٌ أخرى في هذا الموضوع تتبادر إلى الذهن، وهي الرواية الأقرب إلى (حياة سبستيان *نايت الحقيقية*)، ولعلها أحد أفضل الأمثلة على الفراغ:

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ١١ - ك .

(*مغامرات أليس في بلاد العجائب*). نابوكوف، الساحر العظيم، يكنّ دوماً تقديراً عالياً للويس كارول، وترجم (*أليس*) إلى الروسية حين كان في مقتبل العمر. ثمة مَشهدان يُثيران اهتماماً خاصاً؛ أحدهما في بداية المجلّد الأول، أما الثاني ففي نهاية التكملة (التي لم يترجمها نابوكوف)، (*عبر المرآة*). العمل الأول يبدأ بأليس الضجرة الجالسة بجوار شقيقتها، التي تقرأ كتاباً مُملاً: لا توجد صور ولا محاورات. وعلى حين غرة يندفع أرنب أبيض ذو عينين وردتين بسرعة أمامها. الأرنب، وهو يرتدي صدرة، يُخرِج ساعة جيب ويخاطب نفسه قائلاً، «أوه عزيزتي! أوه عزيزتي! لا بد أني تأخرتُ كثيراً جداً!»[١] الطفل السويّ الذي يراقب المَشهد ربما يُصعَق من الخوف. إلا أنّ أليس لديها طبيعة فضولية وتنطلق، مهرولةً وراء الأرنب. ولمّا يختفي الأرنب في داخل الحفرة، أليس، من دون أن تفكر في العواقب، تقفز وراءه. هكذا تبدأ المغامرة. أليس قارئة مبدعة، لا تخاف دخول عالم أبدعه شخصٌ آخر. مع أنها تشعر بأنها عاجزة ومرتبكة مراراً وتكراراً أثناء الرحلة إلى (بلاد العجائب)، لا تضعف عزيمتها البتة. على العكس، في كلّ منعطف تحاول أن تفك أسرار لغة هذا العالَم الجديد، وأن تستنبط منطقه.

في (*عبر المرآة*)، أليس تصعد مارة بسطح المرآة وتدخل عالماً موجوداً وراءها. الشخصيات تتحرّك مثل أحجار الشطرنج، وأليس تُريد أن تصبح ملكة، وهي مهمة ليست بالهيّنة. كونها بدأت كبيدق ضعيف، يتعين عليها أن تمارس اللعبة حتى النهاية إذا كانت تُريد أن تحقق هدفها. تجد كائناً خاصاً في كلّ مربع من المربعات، ونتيجة لذلك هذه الكائنات تُصبح «حامليْ دروع». تُدرك أليس أنه لا توجد مجموعة من

---

(١) كارول، «*أليس المزوّدة بالحواشي*»، ١١ - ك.

التعليمات، لذا في كلّ مرحلة جديدة يواجه اللاعب مجموعة جديدة من القواعد. من السهل أن نقول لماذا يقارن النقاد (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) بروايات لويس كارول. إذا لم تكن أليس قد هزأت من الخطر في البداية، ما كانت لتكون هنالك قصة.

في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) حين يصل بحث (ڤ) إلى نهاية ما، لن يُعطى لنا «الحلّ المطلق». «الحل المطلق» الوحيد هو الموت، والسلاح الوحيد هو الفن: كلّ واحد منهما يواجه الآخر. الثيمات التي نصادفها في هذه الرواية تتكرر مراراً في آثار نابوكوف. الثيمة الرئيسة تتعامل بمسألة كيفية ملء الفجوة الواقعة بين مجموعتين من العدم. هذا الموضوع تتم إثارته في السطر الأول في (*تكلّمي أيتها الذكريات*): «المَهد يهتز فوق هاوية، والفطرة السليمة تُخبرنا أنّ وجودنا ما هو إلا بارقة ضوء قصير الأمد بين أبديتين مظلمتين».[1] في كلّ رواية من الروايات، على أية حال، يتم وصف الفجوة بطريقة مختلفة، وتُطمَر بطريقة مختلفة. (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) هي حول فجوة، فجوة عميقة تُملأ بواسطة الفن وفجوة أعمق يخلقها الفن. وبطبيعة الحال هي رواية عن كيف يعمل العقل المبدع. وكما يشرح (ڤ) فيما يتصل برواية سبستيان الأولى، الشخصيات كلّها تخدمُ بوصفها «طرائق تأليف». توجد فجوة بين عقل مُبدع والعالم المحيط به، بين الإحساس الداخلي الذي يحتاج لأن يتم التعبير عنه وما تم التعبير عنه فعلاً، بين الكاتب والقارئ أو الناقد، بين الخيال والواقع. كلّ جانب من هذه الفجوة يتعارض مع أيّ جانب آخر، ويُعطّله. من خلال المحاكاة الساخرة، من خلال نقد الأشياء العادية بطريقة هي غير عادية، من خلال استطرادات لا تُعد ولا تُحصى، يُطرَد القارئ من الفضاءات أو الأمكنة المألوفة إلى فضاءات أو أمكنة غريبة، غير مألوفة. إن هدف الفجوة هي أن تُربك

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٩ - ك .

باستمرار عادات القارئ المألوفة، بالإضافة إلى أنها تزعزع الواقع نفسه.

سبستيان هو شخصية وحيدة. صورة مراهقته، كما يُقدّمها أخوه الأصغر (ف)، تصفه على وجه الدقة في زمن وفاته. طبيعته المراوغة والمتقلّبة تذكرنا بمراوغة أمه، وتمنح سبستيان مظهراً جذاباً، مُبهماً، مثلما أنّ هذه الميزة ذاتها جعلت أمه فاتنة أكثر في نظر سبستيان. إن وحدة سبستيان هي، في الوقت نفسه، وحدة عقل مُبدع، بما أنّ عقولاً كهذه لا ترى ما هو مألوف في العالَم بالطريقة نفسها التي يراه فيه الآخرون. بعد أن يعرف الحقيقة المتعلّقة بمرض القلب العائد له، وأنه يواجه فجوة الموت، يصبح سبستيان متحفظاً أكثر، يُبعد نفسه حتى عن أقرب الأشخاص إليه. في الواقع، فجوة الموت تُعيد سبستيان أكثر إلى الماضي - إلى البلاد المنسية، لغتها وحبها.

إذا ما فكرنا من جديد في فكرة رقعة الشطرنج، نعرف أن سبستيان يتبنى اسم أسرة أمه. تعني كلمة "knight"، من بين أشياء أخرى، فارساً مُدرّعاً. لكن هنا ينبثق المعنى في الشطرنج. سبستيان، على غرار حصان الشطرنج "a chess knight"، هو القطعة الأكثر مراوغة في اللعبة. إنّ قابلية الحصان الفريدة هي أنه يستطيع أن يقفز فوق أيّ قطعة أخرى من قطع الشطرنج. هايد يقتبس من إيتش. غولمبيك في كتابه المعنون (*روائي روسي في أميركا*)، مفسراً هذه الصفة الفريدة التي تعني أنّ الحصان «يترك الرقعة بشكل متقطع، كي يهاجم أو (في أكثر الأحيان) يدافع، وهو عندما يفعل هذا يدخل بشكل مؤقت بُعداً غامضاً خارج قواعد ميزان استواء السطوح العائدة للعبة».[(١)] في الفن، لا توجد قيود. حركات الشطرنج في الرواية لا تقتصر على سبستيان وحده. كما في الشطرنج، إذا كان حصان سبستيان يمتلك أيّ منطق في

---

(١) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ٨٤ - ٨٥ - ك.

القصة، فلا بد أن تكون هنالك قطعة مناوئة. لذا فإن القارئ مدعو لأن يجد قطعاً (مخفية) أخرى. كلير هي القطعة الأوضح: كلير بيشوب تتزوج بعد أن يفارقها سبستيان بخمسة أعوام، ومن ثم تموت أثناء الولادة. اسم أسرة زوج كلير هو "Bishop"[١]. نصادف "Bishops" آخرين في الرواية، أيضاً، من مثل "Bishop of Gloucester" (أسقف غلوسيستر). فيل الشطرنج (A chess bishop) لا يستطيع أن يغيّر لون مربعاته، ويلعب دوراً أقل طواعية بالمقارنة مع الحصان. في نهاية الرواية (أو المرحلة النهائية منها)، يظل السؤال: أيٌّ من قطع الشطرنج تثبت أنها القطعة الأفضل، الحصان أم الفيل؟

على مستوى أبسط، الاستقلال النسبي للحصان يُحفز عزلة سبستيان. ونتيجة لوحدته، يكون سبستيان قادراً على أن ينتمي إلى العالم المحيط به فقط من خلال أعماله القصصية: العوالم التي يُبدعها والكنوز المُخبأة في داخلها. إنه يُريد أن يغوي القارئ كي يتعقب الأرنب الأبيض ويقوم بقفزة عمياء في الهاوية. واقع سبستيان يتخذ شكل خياله.[٢] يشرح (ف) قائلاً إن حياة سبستيان، مع أنها بعيدة عن كونها بليدة، تفتقر إلى «العنفوان البديع» لأسلوبه الأدبي. إنه يروي قائلاً إنّ قراءة روايات سبستيان تستحضر على الدوام هذه الذكرى أو تلك من ذكريات طفولته، وتجعل الانطباع «الذي يحلّق بغتةً من الأرض» متحرّكاً بنحو خطير قريباً من الثريا الكريستال المتدلّية. إنها تذكّره بأنّ أباه تعوّد أن يفتح الباب فجأة، ينقضّ عليه، يرميه في الهواء، وختاماً «يخبطني بالأرض فجأة مثلما اختطفني وقذفني عالياً»،

---

(١) كلمة bishop: تعني (فيل) في لعبة الشطرنج؛ كما تعني (أسقف)، لكن حرف (b) يكون (كابتال): Bishop – م.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ٨٦ – ٨٩، فيما يتعلّق بالتشابه بين سبستيان والحصان الأبيض – د. خ

بالطريقة نفسها تماماً التي يقوم فيها نثر سبستيان بـ «جذب القارئ من قدميه بغتة، كي يدعه يسقط بصدمة في داخل الإسفاف المبتهج للفقرة الطائشة التالية».[1] تمتزج بهجة الطيران بقلق توسيع الفضاء في الأسفل. في مكان آخر، يشرح (ڤ) قائلاً إنّ «سلوك نثر [سبستيان] هو سلوك تفكيره وإن هذا تعاقب مُذهِل للفجوات؛ وإنك لا تستطيع أن تقلّد فجوة لأنك مُجبر على أن تملأها بطريقة أو بأخرى - وأن تطمسها في أثناء العملية».[2]

في مكان آخر، يتكلّم (ڤ) عن صراع سبستيان المؤلم مع الكلمات. كان أحد أسباب هو حاجته لأن يُجسّر الهاوية بين التعبير والفكرة. بمعنى آخر، أن يملأ فجوة: «الشعور المُثير للغضب بأنّ الكلمات الصحيحة، الكلمات الوحيدة التي تنتظرك في الضفة المقابلة في البُعد الضبابي، وارتعاش الفكرة التي لا تزال عارية مُطالبةً بها بصخب في هذا الجانب من الهاوية».[3] سبستيان لم يكن مهتماً بالعبارات الجاهزة، يجادل (ڤ)، لأن أفكاره كانت من بُنية استثنائية، و«ما من فكرة واقعية يُمكن أن يُقال إنها موجودة من دون الكلمات التي تتناسب معها». يُحفز (ڤ) استعارة أخرى، تلك الفكرة «العارية» تتوسّل لأن تُكسى برداء كي تُصبح مرئية. في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، أكثر من أيّ رواية من روايات نابوكوف، ليس فقط العقل الخلّاق هو الذي يتكشف، إنما أيضاً العملية التي يتشكل فيها والطريقة الذي يعمل فيها. نحصل على صورة واضحة تتعلّق بمسألة كيف أنّ فناناً من مثل سبستيان (ومُبدِعه) يُودِع فجوات في داخل عمله أكثر من الكتّاب الآخرين. في الواقع، إنّ ما يجعل نابوكوف أقرب إلى كافكا أو إلى

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٣ - ك.
(٢) م. س.، ٢٨ - ك.
(٣) م. س.، ٧٣ - ك.

بيكيت ليس أيّ تأثير مباشر يعود لهما، أو فهمه العميق لكتابتهما. توجد عفوية أكبر: الاقتراب من الفجوة ومحاولة وصفها.

وجهات نظر نابوكوف عن غوغول ربما تُقدّم أفضل تفسير لهذا الجانب من نابوكوف نفسه. في واحدة من محاضراته، يتكلّم عن غرابة العبقرية الخلّاقة لغوغول. يقول إنّ كلّ تحفة أدبية تعتمد على ما هو لاعقلاني، على ما هو مُحال. وحتى «پوشكين المستقر، تولستوي الواقعي، [و] تشيخوف المكبوت»، يكتب نابوكوف، «يمتلكون كلّ لحظاتهم من التبصر اللاعقلاني الذي في الوقت نفسه طمس الجملة وكشف معنى سرّياً يستحق التبدل البؤري المباغت». كلّ كاتب، بشكل من الأشكال، يُغيّر المستوى المنطقي بشكل أو بآخر. إنه يصف انعطاف غوغول في حركتين: رجّة وانزلاق، «هَبّة غنائية تجرفك إلى الأعلى ومن ثم تدعك تهوي بارتطام في حفرة الفخ التالية».(١)

وهكذا نعود إلى بداية قصة أليس والفجوة المجهولة التي تنفتح فجأة قبالتها: بداية العجائب كلّها. وفي المثال الثاني، من (عبر *المرآة*)، نجد أليس صحبة تويديلدوم وتويديلدي، وتنتبه إلى (الملك الأحمر) الذي ينام بسرعة في الغابة. الشقيقان يُخبران أليس أنّ الملك يحلم، وهي شخصية في حُلمه. تعترض أليس على هذا المنطق، بما أنها خلقت الأشياء كلّها والأشخاص كلّهم، بمَن فيهم الملك، في حلمها. إلا أنهما يصرّان، قائلين إنه إذا ما أفاق الملك من نومه، فسوف «تنطفئ - دُمْ! - كالشمعة!»(٢) المفارقة تزعج أليس، حتى بعد أن تستيقظ من النوم. تنتهي القصة بسؤال مُوجّه إلى القارئ: «مَن برأيك كان هذا الشخص؟» في نهاية (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) حين يُلمّح (ف) / سبستيان إلى «شخص ما لا أحد منا نحن الاثنين يعرفه»،

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٥٤ • ٥٦ - ك.

(٢) كارول، «*أليس المزوّدة بالحواشي*»، ١٨٨ - ١٨٩ - ك.

نواجه تكراراً للسؤال يُثيره راوي (*عبر المرآة*). مَن خلق مَن؟ في ارتداد لا نهائي للمرآتين اللتين تواجهان إحداهما الأخرى، توجد مُفارقة دائرية يواجه فيها خالق الحلم ذلك الشخص الذي خلقه الحلم. هل الواقع هو خالق الخيال؟ أم بالعكس؟[١]

(١) هايد، «ڤلاديمير نابوكوف»، ٩٣ - ٩٤، في التشابه بين نهايتيْ (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) و(*عبر المرآة*) (الفصل الثامن، ٢٣٣ - ٢٤٩) - ك.

الفصل الثالث

المُضطهِد والمُضطهَد

دعوة إلى قطع رأس، بيند سينيستر



١

في الفصل الرابع من (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، يزور (ف) شقة أخيه في لندن لأول مرة، بضعة شهور بعد وفاته. يتمعن في حاجاته، ويلمح صورتين فوتوغرافيتين مؤطرتين. إنهما موضوعتان جنباً إلى جنب، «في الظلال المعتمة فوق رفوف الكتب». إحداهما صورة تقليدية لطفل ذي شعر مجعد يلعب مع جرو، نوع من صورة فوتوغرافية سعيدة ربما يشاهدها المرء على علبة طعام الحبوب. إنها تنقل إلينا شعوراً بالجمال يشبه الشعور الناجم عن زهور بلاستيكية أو دُمى مطلية، تُطلِق العنان للعواطف التي تستحضرها ذاكرة جمعية إنما فقط على مستوى ضحل، سطحي. إنها صورة من النوع الذي يروق لشخصية حساسة، «شخص مَعني بالفنون» يكتب عن معاناة بشرية أبدية مُفترَضة. الصورة الفوتوغرافية الثانية لها تأثير مُعاكس ويبدو أنها تُلغي شريكتها. إنها صورة فوتوغرافية مُكبّرة لرجل صيني، «عار حتى الخصر، أثناء عملية قطع رأسه بقوة».[1] يستنكر (ف) وضعهما (أي الصورتين) جنباً

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٣٣ - ك.

إلى جنب، مفكراً أنّ هذا ينم عن الذوق السيئ، إلا أنه يعتقد أنّ سبستيان حتماً كان لديه سبب لأن يضعهما هناك بتلك الطريقة، ويستمر في عمله. بالنسبة لقارئ أقرب إلى نابوكوف، على أية حال، هذا التزاوج المتضارب هو من الواضح تزاوجٌ ذو معنى، ثيمة رئيسة. نجد هنا ترابط بين القسوة (التي تمكنت بشكل ما من أن تكتسب نوعاً من التبرير لنفسها) وما هو عادي، مُبتذل، غير مثير أبداً. (استعمل نابوكوف مصطلحاً روسياً خاصاً لهذا، (*الخِسة*)، كي يصف ضرباً من الجودة المتوسطة الراضية عن نفسها أو المادّية: «ليس فقط التافه بنحو واضح بل أيضاً المهم بنحو كاذب، الجميل بنحو كاذب، الذكي بنحو كاذب، الجذاب بنحو كاذب»).[(١)] ما هي العناصر التي تخلق صلة بين المَشهدين، المَشهد القاسي والمَشهد المألوف؟ الجواب عن هذا السؤال هو شيء جوهري بالنسبة لروايتيْ نابوكوف «السياسيتين»: (دعوة *إلى قطع رأس*)، و(بيند سينيستر). إنه يشجب الجانبين القاسي والتافه لـ(*الخِسة*) في محاضراته ومقالاته، إلا أنه في هاتين الروايتين بالأخص يركز عليهما باعتبارهما المقوّمين الأساسيين للعقلية الشمولية.

من المهم أن نضع في بالنا الأهمية بالنسبة لنابوكوف المتعلّقة بالوقائع التاريخية التي جرت إبان الحقبة الزمنية القصيرة نسبياً التي كتب خلالها (دعوة *إلى قطع رأس*). في العام ١٩٣٤، قطع عمله على (*الهدية*) كي يؤلف بحماسة (دعوة *إلى قطع رأس*)، وأكمل المخطوطة الأولى خلال «أسبوعين من الاهتياج المُدهش والإلهام الثابت».[(٢)] في مقدّمة الترجمة الإنكليزية للرواية (١٩٥٩)، يشرح قائلاً إنه كتبها خمسة

---

(١) نابوكوف، «*نيكولاي غوغول*»، ٦٣ - ٧٤، فيما يتعلّق بأبكر وأكثر تفسيرات نابوكوف تعقيداً لـ«*الخِسة*» (poshlust) أو (poshlost) - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٩٣، فيما يتعلّق بحوار العام ١٩٦٧؛ انظر بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤٠٨ - ٤٠٩، من أجل شرح إضافي - ك.

عشر عاماً تقريباً بعد هربه من النظام البلشفي، وقبيل وصول النازيين إلى أوج سلطتهم: «إن مسألة ما إذا كانت رؤيتي أو عدم رؤيتي النظامين معاً بوصفهما مهزلة بغيضة باهتة واحدة لها أيّ تأثير على هذا الكتاب يجب أن تهمّ القارئ بدرجة قليلة كما فعلت معي».[١] مع هذه الفكرة في البال، وبانسجام مع تأكيدات براين بويد في (*الأعوام الروسية*)، يبدو كما لو أنّ المصدر البدائي لـ(*دعوة إلى قطع رأس*)، والأحجية المروِّعة التي تكمن في الخلفية، يُمكننا أن نجدها في (*الهدية*).[٢]

بين المخطوطة الأولى لـ(*دعوة إلى قطع رأس*) وأول مراجعة لها، واصل نابوكوف بحث وكتابة سيرة تشرنيشفسكي لـ(*الهدية*)، وأثناء هذه العملية حقق اكتشافاً ممتعاً. مع أنّ فيودور كان مُنهمكاً في كتابة سيرة حياة تشرنيشفسكي، لم يكن مولعاً فيه حتى بدرجة قليلة. ومع ذلك حين يرى أنّ تشرنيشفسكي، عدو العقوبة القصوى (الإعدام)، يجازف بحياته عندما يسخر من الشاعر جوكوفسكي، يكون أصيلاً في إعجابه. يقدّم جوكوفسكي اقتراحاً لطيفاً بنحو شائن ومهيباً بحقارة كي يُحيط الإعدامات بسرّية غامضة (بما أنه، جهاراً، قال، إنّ الرجل المُدان بوقاحة يصطنع وجهاً جريئاً، وهكذا يجعل القانون يفقد سمعته الجيدة) بحيث إنّ أولئك الأشخاص الذين يحضرون الشنق لن يروا إنما سيسمعون فقط ترانيم الكنيسة الوقورة من وراء ستارة ما، لأن الإعدام ينبغي أن يكون مُثيراً». كما يتحدّث فيودور عن أبيه، الذي تعوّد أن يعتقد أنّ كلّ إنسان يعرف في أعماقه أنه يوجد شيء غير طبيعي فيما يتعلّق بعقاب الموت، لأنه أشبه بـ«الارتداد الغريب للفعل في مرآة تجعل الجميع غير صادقين». يمضي قُدُماً كي يستشهد الشيفرة السوابية[٣]

---

(١) نابوكوف، « *دعوة إلى قطع رأس*»، vii - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤١٦ - ك.

(٣) سوابيا (Swabia): منطقة تاريخية، ثقافية، ولسانية في جنوب غرب ألمانيا - م.

لألمانيا القرون الوسطى، في ظلها أُهين ممثل كان له الحق في أن يبحث عن الرضا من خلال ضرب ظل المجرم. وفي الصين إنه مُمثل - ظل - الذي قام بواجبات الجلاد، «المسؤولية كلّها إذا صح التعبير رُفعت من عالَم الرجال وانتقلت إلى العالَم المقلوب للمرايا».(١)

إن عالَم (*دعوة إلى قطع رأس*) هو مثال لهذا العالَم المقلوب. نعرف من الجملة الأولى أنّ بطل الرواية الهش كان قد حُكِم عليه بالموت. تجري القصة في يوتوبيا غير مُحدّدة، والبطل مُعتم في زمنٍ حيث المواطنون كلُّهم مطلوبٌ منهم أن يكونوا شفافين. إن جريمته تتعلّق بـ«عمل شائن عرفاني».(٢) مع أنه يتمكن من أن يُخفي هذه الرذيلة زمناً طويلاً، يتكشف سرّه أخيراً، ويُحاكَم ويجدونه مُذنباً. على الرغم من ذلك يؤجل الجلادون تاريخ إعدامه، وبذلك يحوّلون كلّ يوم من أيام حياته إلى ما يُحتمل أن يكون يومه الأخير. لم تكن لديه فكرةٌ عن المدة الزمنية التي بقيت له: يوم؟ أسبوع؟ أكثر من أسبوع؟ أقل؟ وراحته الوحيدة في هذا الجو الغريب هي الكتابة. وكما تُظهِر القصة، يكتشف القارئ بانزعاج متزايد بُنيتها المصطنعة. على أية حال، صفة «مُصطَنعة» في هذا السياق لا تُلمّح إلى ضعف في الرواية؛ إنها، بالأحرى، وصف لبُنية الرواية. يلاحظ القارئ تدريجياً أنّ موقع الحدث والجو قد صيغا بهيئة تقليد متهوّر لترتيب خشبة المسرح، مُرتبة بشكل رث وبذوق بائس. ونتيجة لذلك، تكشف القصة عدداً من المستويات في آن واحد. إنها تصف مقاومة عقل مُبدع على أن يُقيّد بواسطة عقلية شمولية حيث التماثل ليس فقط المعيار بل القاعدة. ومع ذلك لا تتوقف الرواية

---

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، ٢٧٤ - ك.

(٢) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ٦١. بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤١٠، يذكر التهجئة الروسية، gnunsnost gnoseologischeskaya، اللتين افتتاحياتهما (gn's) لهما رنين غير مستساغ في اللغة الروسية. من أجل شرح إضافي، انظر هيوز «ملحوظات حول ترجمة [دعوة إلى قطع رأس]» - ك.

فحسب عند استهجان حقيقة النظام الشمولي وتمدح الإبداع الفني، إنها تمضي شوطاً أبعد. كما أنها تصور العقلية الشمولية وضرباً خاصاً من الفن السوقي، المادي باعتباره يعتمد اعتماداً مشتركاً، كلّ واحد منهما يستلزم الآخر. الفن يمتلك حقيقته الخاصة وأفكاره المتحضرة، إنما في اليوتوبيا المتسمة بـ(دعوة *إلى قطع رأس*)، فإن الطبيعة الحقيقية للفن تتبختر مثل شبيهتها الساخرة السوقية.

هذه التمثيلية التحزيرية[١] أو الخُدعة، بالطبع، تُروى من وجهة نظر الشخصية الرئيسة للقصة. سنسيناتوس يرى كلّ شيء باعتباره مَشهداً مُبتذلاً، كابوسياً لا يستطيع الإفلات منه. حتى القمر الذي يشاهده من خلال نافذة السجن هو شيء زائف، ليس أكثر من رسم في خلفية موقع الحدث. وفقاً للعُرف، العنكبوت الذي يعيش في إحدى زوايا السجن يُحيك نسيجه والسجان يُطعمه الذباب، هذا العنكبوت يجب أن يُصبح رفيق سنسيناتوس المخلص. في نهاية القصة، على أية حال، نجد العنكبوت مصنوعاً من نوابض، قطيفة، ومطاط. القاضي الوقور الذي يتمتم بعقاب الموت في أُذن سنسيناتوس يضع فمه قريباً جداً بحيث إنه «لهث على مدى لحظة، أعلن عن قرار الحُكم وببطء تحرّك مُبتعداً، كما لو أنه أزال الغراء عن نفسه».[٢] السجان، روديون، محامي الدفاع، والنائب العام يزوّقون أنفسهم بنحو غريب وبشع بحيث يبدون مُبهرَجين للآخرين جميعاً. يزوّدنا الراوي بوصف مُفصَّل لمظهر روديون عندما يأتي لزيارة سنسيناتوس. إنه يضع شعراً مستعاراً فاحم السواد مستقراً على رأسه، عيناه جاحظتان، و«خداه الثخينان شديدا الشحوب» مكسوان «بنظام عتيق نوعاً ما من التجاعيد». يصف الراوي وجهه كما

---

(١) التمثيلية التحزيرية: لعبة قوامها مَشهد تمثيلي يُصور مقاطع كلمة معينة يُطلب إلى المشترك في اللعبة أن يحزرها - م.

(٢) نابوكوف، « دعوة *إلى قطع رأس*»، ١ - ك.

لو أنه «اختير من دون حب».[١] إذ على الرغم من «الصلابة المهيبة» لروديون، كان لديه أسلوب في إذابتها في جو خفيف، ومن ثم يعاود الظهور عبر باب الزنزانة، على غرار قط تشيشاير[٢] العصيّ على النسيان في (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*). المحامي والسجان يستبدلان مكانيهما. ولمّا يُقدّمان الجلاد إلى سنسيناتوس أول مرة، يُقدّمانه متنكراً بسجين زميل. يُقدمانه بوصفه مسيو پيير (في عالَم هذه الرواية، كلّ ما هو أنيق يُنقلَ دوماً بأسلوب فرنسي ساحر). يقول مسيو پيير إنه يستلم الحجرة نفسها ويثوي باعتباره السجين. سنسيناتوس يسميهما «شبحين، مذؤوبين، مِسخين».[٣] في هذه المَشاهد، أيضاً، الصورة البلاغية الخاصة بالشبيه لم يكن القصد منها حصراً أن تكون هجاءً أو محاكاة ساخرة. سنسيناتوس له أيضاً شبيه، نفسٌ توأم هي أذكى وأكثر شجاعة من سنسيناتوس العادي. شبيه يُمثل ذاته المُتخيّلة المُبدعة. «*الشبيه*، *المتشرد*، الذي يُصاحب كلّ واحد منا - يُصاحبك، ويُصاحبني أنا، ويُصاحبه هو إلى هناك -...»[٤]

السجن يشبه فندقاً رخيصاً. بما أنّ السجانين يدّعون أنّ السجن لا وجودَ له في الواقع، السجين يُعامَل كما لو أنه نزيل. إن احتجازه وإعدامه الأخير لا يُنظر إليهما بوصفهما عقابين بل كفعلين من أفعال الشفقة. على أحد جدران زنزانة سنسيناتوس الصغيرة توجد قائمة بالقواعد الثمانية للنزلاء، على غرار يافطة التعليمات الاعتيادية لفندق من الفنادق. «١ - مغادرة مبنى السجن ممنوعة بتاتاً. ٢ - إن صبر السجين هو زهو السجين   ٥ - الغناء، الرقص والمزاح مع

---

(١) م. س.، ٤ - ك.

(٢) قط چيشاير (Cheshire cat): هذا القط وصفته لويس كارول بكونه ذا تكشيرة واسعة عريضة - م.

(٣) نابوكوف، « *دعوة إلى قطع رأس*»، ٢٥ - ك.

(٤) م. س.، ١٢ - ك.

الحرّاس مسموح فقط في حالة الموافقة المشتركة وفي أيام معينة . . . .
٨ - الإدارة لن تكون مسؤولة في أيّ حال من الأحوال عن فقدان مِلكية أو فقدان النزيل نفسه».[١] توجد قاعدةٌ أخرى هي قاعدة جوهرية بالنسبة للقصة ذاتها، القاعدة السادسة: «من المُستحَب أنّ النزيل ينبغي ألا يكون لديه على الإطلاق، أو إذا كان لديه بأية حال، يتعين عليه هو نفسه أن يكبح الأحلام الليلية التي ربما لا يتوافق محتواها مع حالة السجين ومكانته الاجتماعية، من مثل: مناظر طبيعية زاهية، نزهات مع أصدقاء، وجبات عشاء عائلية، بالإضافة إلى الاتصال الجنسي مع أشخاص هم في الحياة الواقعية وفي حالة الصحو لن يشكوا لنَقُل إذا ما اقترب المرء منهم، وهذا المرء بناء على ذلك يُعتبر بحُكم القانون مُداناً بالاغتصاب». هذا نوع من المنطق يُعيد إلى الذهن سطرَ الملكة الشهير في مَشهد المحاكمة في (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*): «العقاب أولاً - الحُكم تالياً».[٢]

كي تقوم بدور حاكم استبدادي هو أن تلتزم بمجموعة من القيم الزائفة وعقلية مُحددة، (*الخِسة*). صورة الطفل في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) تُعطي مثالاً لافتاً، ونجد تفسيراً إضافياً في مقالة نابوكوف المعنونة «الماديون[٣] والمادية»، في (*محاضرات في الأدب الروسي*)، وفيه يتغلغل بالتفصيل في الملامح المميزة لهذه العقلية. (*الخِسة*) «ليست فقط حكماً جمالياً إنما أيضاً اتهامٌ أخلاقي. الأصيل، الصريح، الجيد لا يكون (خسيساً)».[٤] (*الخِسة*) تحوّل المخلص إلى شيء تافه، إنما في الوقت نفسه تكشف سوقية الأشياء التي تحاول أن تختفي وراء

---

(١) م. س.، ٣٢ - ك.
(٢) كارول، «*أليس المزوّدة بالحواشي*»، ١٢٤ - ك.
(٣) الماديون (philistines): هنا نعني الأشخاص ذوو النزعة المادية غير المهتمين بالفكر أو الفن - م.
(٤) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٣١٣ - ك.

مظهر خادع للحضارة. «"مُتكلّف" (*Genteel*) يدل ضمناً على السوقية المهذبة بستارة الدانتيلا وهي أسوأ من الخشونة البسيطة»، يشرح نابوكوف، في المقالة ويُعطي المثال أنّ «التجشؤ في صحبة أشخاص آخرين ربما يكون شيئاً فظاً، لكن أن تقول [معذرة] بعد التجشؤ هو فعل مُتكلّف ومن هنا فهو أسوأ من الفعل السوقي».[1] إن الكذبة التي تحاول أن تُخفي واقعاً تافهاً تحت غطاء الرشاقة هي أسوأ أنواع الكذب. في وصف شخصية مسيو پيير، هذه المظاهر كلّها تُصوّر بدقة وحسن تمييز من أجل التفصيل المحكي.

في هذا التعريف لما يُميّز السوقي، يُشير نابوكوف إلى مصطلحيْ «مُتكلّف» و«بورجوازي». إنه يوضح قائلاً إنه لا يتبع استعمال ماركس لمصطلح «بورجوازي» بل مصطلح فلوبير: «حالة عقل وليست حالة جيب». إنّ الشخص البورجوازي لا ينتمي إلى أيّ طبقة محددة. «إن *الشخص البورجوازي* هو شخص مادي أنيق، شخص سوقي مُبجل». إن الشخص المادي هو في آن ظاهرة عالمية وظاهرة تتجاوز الطبقات كلّها، من الدوق الإنكليزي إلى أخوي[2] أميركي إلى العامل السوفيتي أو الدبلوماسي الفرنسي. «إن العامل أو المشتغل في منجم الفحم يستطيعان أن يكونا بورجوازيين حالهما حال الصيرفي أو ربة البيت أو النجم الهوليوودي»، يكتب نابوكوف. «البورجوازي اللطيف»، المادي في أوج الازدهار، هو نتاج الابتذال واعتدال الجودة، ملتزم بالعُرف، شخص يبحث عن الهوية الفردية في ما هو جمعي. شخصٌ ما يمكننا أن نصوّره بوصفه «مثالياً - كاذباً، . . . رحيماً - كاذباً، . . . حكيماً - كاذباً». شخصٌ يرمي هنا وهناك كلمات كبيرة من مثل «جمال»، «حب»، «طبيعة»، و«حقيقة»، تصبح «أقنعة ونسخ طبق الأصل لمّا

---

(١) م. س.، ٣٠٩ - ك.

(٢) أخوي (Shriner): المقصود هنا عضو جمعية أخوية سرية أميركية - م.

يوظفها السوقي المُعتَد بنفسه».[١] إن فرداً كهذا لا يُبالي بالفن أو الأدب - طبيعته الجوهرية هي طبيعة «مضادة للفن» - غير أنّ الشخص المادي يُريد المعلومة، وهكذا يقرأ المجلات اللامعة ويتطابق مع الأشخاص المفعمين بالحيوية الذين يحتلون مواضع بارزة على الصفحات والإعلانات التجارية. في تحليله لغوغول، يُشير نابوكوف إلى هذا التجمع بوصفه «أرواحاً ميتة مزهوّة».[٢]

إنّ ما يميز مجموعةً ما هو، بالطبع، تماثل أعضائها. في رأيّ نابوكوف، النقاد الراديكاليون الذين حاربوا الاستبداد والحكومة المَلَكية المُطلقة للقياصرة لم يكونوا هم أنفسهم معفيين من المادية و(*الخِسة*)، وفي النهاية ينشئون شكلاً جديداً من الاستبداد الذي يضع الفن في خدمة الدولة ويعتبرونه جيداً فقط حين يكون ذا فائدة عملية للشعب. لذا فالمعادلة التي تنجح هي إذا كان كُتاب القيصر هم خدم الدولة، ففي ظل الشيوعية أصبح الكُتاب خدمَ الجماهير، وفي كلا السيناريوهين الفرد مُكبّل بالواجب كي يُظهِر الطاعة المطلقة للمجموعة. بواسطة النموذج نفسه، في التعامل مع نظامين محددين في أوروبا ثلاثينيات القرن العشرين - الفاشية والشيوعية - في «رواياته السياسية»، يحاول نابوكوف أن يصل إلى ما وراء الفعل السطحي لهذين النظامين كي يعرض وجهة نظر مادية مُحددة. من الجليّ، يُمكننا أن نجادل أنّ أفضل - أعني أقسى - أمثلة هذه الطريقة الخاصة بتصنيف الحياة قد وُصفت في أفعال النظامين. إلا أنّ صور هذه المقاربة نفسها للحياة يمكننا أن نجدها في أيّ موطن بشري، في أيّ وقت - على سبيل المثال، كو كلوكس كلان[٣] في (لولايات المتحدة. في (*محاضرات في الأدب الروسي*)،

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٣٠٩ - ٣١١ - ك .

(٢) م. س.، ١٦ - ك.

(٣) كلو كلوكس كلان: هو اسم يطلق على عدد من المنظمات الأخوية في الولايات المتحدة الأميركية منها القديم ومنها مَن لا يزال يعمل حتى اليوم - م.

يعرض نابوكوف التشابه بين ما كان يُريده الفاشيون الغربيون من الأدب مع متطلبات البلشفيين من خلال الاستشهاد بممثلين عن تينك المجموعتين. يقتبس أولاً من نازي بارز، روبرت روزنبيرغ، الذي كان وزيراً للتربية والتعليم: «شخصية الفنان ينبغي أن تتطوّر بحرية ومن دون قيد. ثمة شيء واحد، على أية حال، نطالب به: الاعتراف بعقيدتنا». وبعدها يقتبس من لينين: «كلّ فنان له الحق في أن يُبدع بحرية؛ لكننا، بوصفنا شيوعيين، علينا أن نقوده وفقاً للخطة».[1] إن تقارب هذين الأسلوبين من التفكير، يُشير نابوكوف، سيكون مُسلياً لو لم يكن حزيناً جداً، وبمستطاع المرء أن يرى هذا في الاحتفالات الختامية لكلتا الروايتين (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). ثمة اعتقادان يكمنان وراء كلا التصريحين: ثمة اتفاق في آرائهم السائدة والمعارضة الرئيسة للفردية، رفض جريء لحق المرء في أن يكون مختلفاً، و، استناداً إلى استنتاجها المنطقي، رفض أيّ شكل من أشكال القوة الخلّاقة التي تعزز هذه الفردية في أعمال الخيال. هذا الرفض يُثير الشك في كلّ ما يتعلّق بالإطار الاستبدادي للعقل الذي يجعلنا نقبل بنحو أعمى.

وفقاً لنابوكوف، المجرمون عموماً يفتقرون إلى الخيال. بما أنهم عاجزون عن التخيّل، لا يكونون قادرين على إدراك العواقب الواضحة لجرائمهم. ليتهم كانوا قادرين على استعمال تخيلاتهم، سيكون بوسعهم أن يدعوا سرد القصص لمساعدتهم وألا يتخبطوا في حياتهم الحقيقية ما تفعله الشخصيات المُتخيّلة في القصة الخيالية. من وجهة نظر نابوكوف، إن دور الكاتب ليس أن يُظهِر أنّ الجريمة هي «مَهزلة تدعو للأسف». ولا من واجب الكاتب، أو واجب الكاتبة، أن يحافظ على البوصلة الأخلاقية للبلد. «الوميض في عين المؤلف فيما هو يُلاحظ التدلّي الأبله لشفة القاتل السفلى، أو يُشاهد السبابة القصيرة

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٧ - ك .

والممتلئة لطاغية محترف يستكشف منخراً مُنتجاً في عزلة غرفة نومه المُترَفة، هذا الوميض هو ما يُؤذي مرؤوسك بنحو مؤكد أكثر من مسدس متآمر يسير على أطراف أصابعه. وبالعكس، ما من شيء يكرهه الطغاة كثيراً جداً بقدر ذلك الوميض المنيع، المُراوِغ أبداً، الاستفزازي أبداً». [١] بهذه الطريقة، بالنسبة لنابوكوف، إن المُعارَضة التي تُقيّد على الدوام نفسَها في حدود المقاومة الاجتماعية - السياسية تتحوّل إلى نضال كامل من أجل إثبات «النفس» الفردية. مع أنّ هذا النضال يبدو كأنه مليء بالغموض، هو، في الواقع وفي دنيا روح المرء، أكثر حيوية من أيّ مقاومة سياسية.

٢

في (دعوة *إلى قطع رأس*)، يقترح نابوكوف مثالاً من عالَم القاتل والطاغية. إنه عالَمٌ تحكم فيه (*الخِسة*)، مع إصرار على التماثل والتقليدية، وهذا يُذكّرنا بعالَم من نوع آخر، عالَم (وحيد *القرن*) ليوجين يونسكو، أو يُذكّرنا أيضاً بعالَم آخر، ألا وهو عالَم (*المحاكمة*) لكافكا. [٢] إن الطاعة وحدها ليست كافية في عالَم يرفض الخيال. إنّ الإلغاء التام للفكرة الفردية وحده الذي يكفي؛ إن حاجة الجلاد الجديرة بالرثاء ليست من أجل التماثل بل من أجل تأكيد كلماته وأفعاله من جهة ضحيته. في رواية نابوكوف، يقف المضطهِدون التافهون وراء الباب

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ٣٧٦ - ك.

(٢) نابوكوف يرفض الاعتراف بأيّ تأثير من كافكا، مؤكداً أنه لم يكن قد قرأ عمله بعدُ؛ انظر نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، المقدّمة، viii. انظر بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٤١٥ - ٤١٦، من أجل شرح إضافي (وتأكيد على تصريح نابوكوف). انظر رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٦٠، ٦١، من أجل شرح الاختلافات، بضمنها «تفاؤل» نابوكوف مقابل «تشاؤم» كافكا - ك.

ويختلسون النظر عبر ثقب الباب، يتفحصون بدقة كلّ حركة من حركات سنسيناتوس. إنهم يجرّدونه من الفضاء الخاص كلّه. سوف يعذرونه فقط إذا ما أصبح على غرارهم، الأمر الذي لا يمكن أن يعني سوى الموت. على أية حال، أليس الموت هو إنهاء خيال الفرد، وجهة نظر الفرد الخاصة وهويته الاستثنائية؟ إن بقاء المرء أميناً لأصوله ومبادئه، الاستفادة من الإبداع الفردي - هذه أفعال تتصدّى للتعاليم البورجوازية العائدة لـ(*الخِسة*). إنّ عالَم (دعوة *إلى قطع رأس*) ليس عالَماً أصيلاً بل هو عالَم محكوم بطقوس منصاعة تكررت بالتفصيل، مع أنها جُرّدت من المعنى منذ أمد طويل. إنها تندفع موازيةً لعالَم الفن، غير أنها خالية من الخيال الخلّاق. إن الأشخاص الذين يؤيدون وينشرون أفكار هذا العالم يعربون عن تقديرهم لأنفسهم فحسب، بلا كلل، ينفخون ريشات احترامهم لأنفسهم. في بداية الرواية ونهايتها معاً، يتوقّع حارس السجن أن يعترف السجين ومن هنا يؤكد كيف أنّ حارس السجن يعامله معاملة جيدة، ويعمل له معروفاً. في (رقصة الموت) الجماعية هذه ليس عقاب الموت هو الذي يهمّ، لأنّ الإعدام ليس كافياً. إن الشيء المهم هو مَشهَد المشاركة في الطقوس الجماعية، حيث يسلّم الضحية المُحاصَر تمييزه واستقلاله للمجموعة المشتركة.

لئن كان كلّ شيء في العالَم الذي يسكنه سنسيناتوس هو فبركة رخيصة، إذا ما اصطُلح على تسميته بـ«حقيقي» يعني فعلاً «كاذب»، إذاً السبيل الممكن الوحيد لوصف وإدراك «الحقيقة» هو الاستفادة من الاستعارة والصيغة الإيضاحية. ومن هنا فإن الشعور الذي يحسّه المرء هو شعور قارئ يسير على الغيوم، أو إحساس بحالة انعدام الوزن، يصاحبه شكلٌ من الخلود. (سنسيناتوس يحكي بالتفصيل لأمه عن الطبيعة الزائفة لعقارب الساعة).[1] الزمن يفقد معناه اليومي المألوف.

---

(١) نابوكوف، «دعوة *إلى قطع رأس*»، ١٠٤ - ك.

في رأي سنسيناتوس، الزمن لا يُمكن قياسه إلا من اللحظة التي يُعلن فيها تاريخ إعدامه. إن جزءاً من حالة انعدام الوزن والخلود هذه يغرس جذوره في تقلّب العقلية الاستبدادية. سنسيناتوس تُعذبه الحقيقة القائلة إنه لا يستطيع أن يستنبط حتى أبسط الخطط لأيّ شيء؛ إنه يعيش في عالَم خالٍ من المنطق، حيث لا يُمكن الاعتماد على أيّ شيء. كان قد حُكم عليه بعقوبة الموت، إلا أن الواقعة ظلّت غير مُجدوَلة، وبذلك جعلت كلّ صباح هو صباحه الأخير. السجانون يعدون سنسيناتوس أنّ باستطاعته رؤية أمه وزوجته، ويُجبرونه على الاستجابة للتفاصيل الأولية لزيارتهما، إلا أنهما لا تحضران. وعندما يكون أخيراً في مزاج لا يرغب فيه برؤية أمه أو زوجته، تحضران لرؤيته. وما إن يُعلَن أخيراً تاريخ إعدامه، يقيمون اجتماعاً توديعياً كاملاً. لكن حين يحلّ الصباح، نجد أنّ الجلاد غير ميّال لتنفيذ الحُكم، كونه أكل شيئاً لم يتوافق معه، ويؤجل الإعدام حتى إشعار آخر. وفي الختام يجري الإعدام بنحو غير متوقع، كما لو أنه شيء مُرتجَل، وسنسيناتوس ليس لديه وقت لأن يجهز نفسه.

في (*دعوة إلى قطع رأس*)، كلمتا «غير متوقع» لم يكن المقصود بهما أن تدلا ضمناً على شيء «مُذهل» أو «جديد» بل على موقف سخيف لا يوجد فيه شيء يتبع قواعد المنطق. يسأل سنسيناتوس مراراً: «هل يوجد ما يُسمّى (نظام) لما يُسمى بـ(الأشياء) التي يتكون منها ما يُسمى بـ(عالمُك) حتى ولو شيء واحد ربما يُعتبر تأكيداً بأنكَ سوف تلتزم بوعدك؟» ومن ثم يُعيد صياغة سؤاله: «هل يوجد في هذا العالم، هل يُمكن أن يكون هنالك، أيّ نوع من الأمان بأية حال، أيّ التزام بأيّ شيء، أو هل إنّ الفكرة الخاصة بالضمان مجهولة هنا؟»[١] لا يحصل على جواب. السبب هو أنّ أحد العوامل المُحدّدة الرئيسة

(١) م. س.، ٤٩ – ك.

للعقلية الاستبدادية هو رفض المسؤولية. إنه شيء إيضاحي لعقلية حيث يعتبر المرء الآخرين مُكبلين بالواجب كي يحققوا أمنياتهم، غير أنه ينكر أدنى إشارة من التفاعل تجاه الآخرين. إنّ المجتمع الواعي يتأسس على احترام الإنسان للخيال الفردي للجميع كافة، وهذا هو ما يجعل المجتمع يُبقي نفسه مسؤولاً عن كلّ واحد من مكوّناته. أسلوب المجتمع الموصوف في (دعوة *إلى قطع رأس*) يرفض التمييزي، الخاص، الآخر. «القانون» لا يتحمل الاختلاف. لهذا السبب، شبكة المسؤولية المشتركة، في ظل القانون، التي تسمح لأفراد المجتمع أن يستفيدوا من الأمان الجماعي والفردي معاً، تُصبح عديمة المعنى هنا. ما من شخص وحيد يمتلك هوية محددة. ما من أحد يستطيع، في حدود الامتيازات المُعرّفة، الاستفادة من أيّ ضمان بالأمان. إن شكل الديمقراطية التي يعزّها نابوكوف تنبع من إيمانه بالفردية. في مجتمع شمولي، بالمقارنة، لا أحدَ يستطيع أن يزرع قدمه بثبات في الأرض لأن «القانون» يعكس أمنيات فرد معين أو مجموعة معينة، وما يُروِّع الناس أيما ترويع ليس الخوف من الخروج على القانون، بل الخوف من القانون نفسه.

إنّ القانون الذي يتحكم بالعالَم في (دعوة *إلى قطع رأس*) يشوّش ويعطّل ليس فقط المنطق اليومي بل اللغة أيضاً. على أية حال، اللغة هي التي تؤسس جو الرواية. لأنه هنا، كما في قصص نابوكوف الأخرى، تُستعمَل اللغة كعنصر مُخرّب. مع أنّ صياغة الرواية تبدو رتيبة وعادية، إنها عملياً لا تتوقف عن تحريف الطبيعة التقليدية للغة. نابوكوف يحقق هذه النتيجة من خلال وضع كلمات وتعابير مألوفة في مواضع أو مواقف غير مألوفة.[١] ونتيجة لذلك، لم تعد واللغة سيلة لنقل المعلومة؛ بالأحرى، تغدو أولياً أداة لتشويه أيّ معلومة من

---

(١) يُسمى هذا بلغة النقد الأدبي الحديث : الانزياح – م.

المحتمل أن تُنقل. هذا الأمر يُرغِم القارئ لأن يختبر عالَم (دعوة *إلى قطع رأس*) بشكل مباشر ومن دون تفسير. لغة السجين تختلف عن لغة السجان. إذا يحاول سنسيناتوس أن يكتب في ما يُمكن أن يُسمّى لغة شعرية، الشخصيات الأخرى تتحدّث بكلام مُعاد أو بصيغة لغوية مفبركة سابقاً من اللغة تنتهي بالسخرية من نفسها. استعمال الرواية للغة يُصبح أشبه بمرآة تكشف السجان وعالَمه الساخر في الوقت عينه، كلّ واحد منهما متزوّج من الآخر.

وهنا نصل إلى أحد اهتمامات نابوكوف المُحددة. والد نابوكوف وضع في وقت سابق لأوانه وصاغ بعمق كثيراً من أفكار ابنه، مع أنّ نابوكوف استمر في تنقيتها وصقلها خلال مسيرته الأدبية الطويلة. إن واحداً من هذه الاهتمامات هو دور الثقافة كقوة حضارية، واستعمال اللغة كجزء رئيس في هذه العملية. شخصيات (دعوة *إلى قطع رأس*) مصنوعة ببراعة ليس فقط بواسطة حديثهم وسلوكهم، بالإضافة إلى تفسيرات الراوي، بل أيضاً بواسطة استعمالهم للغة. إن استعمال السجان والجلاد للغة يكشف بشكل دقيق (*الخِسة*) المخفية العائدة لهما فيما هما يسترسلان في الكلام المُعاد، الملاحظات «البايخة» والآراء المبتذلة. إن سقالات مفرداتهما هي سقالات كسيحة وملوّثة بسبب الاستعمال المفرَط والانكباب المتوتر، ونبدأ في تمييز التباين والتوتر الكبيرين بين لغتهما وتلك التي يستعملها سنسيناتوس. عُرِف بالغموض لمّا كان طفلاً، سنسيناتوس منذ ذلك الحين حاول أن يتعلّم كيف يكون شفافاً شأنه شأن الآخرين المحيطين به، الذين كانوا قادرين على فهم بعضهم بعض في البداية «بما أنهم لا يمتلكون كلمات تنتهي بطريقة غير متوقعة، ربما بحرف قديم، أپسيلامبا، يُصبحون طائراً أو منجنيقاً بعواقب عجيبة».[1] العالم لا يستطيع أن يتحمل تقلّباً كهذا، وفي رأي

(١) نابوكوف، «دعوة *إلى قطع رأس*»، ١٣ - ك .

نابوكوف، هذه العقلية تحدد العدو العلني رقم واحد: (*الخِسة*). هذا الموقف ينبغي ألا يأتي كمفاجأة من جهة ابنٍ دخل والدُه السياسة بفكرة تغيير العالم بطريقة جذرية؛ الأب والابن كلاهما كان يعي بقوة العلامة الخاصة للسوقية المادية التي تحددها الـ(*الخِسة*).

نابوكوف لا يركز على اللغة وحدها. إن شكل الفن الذي تفضله الشخصيات في الرواية هو أيضاً مُمثِّل لمستواهم الثقافي. هنا أسلوب الإدراك أو تفسير الفن (الذي في روايات نابوكوف هو أيضاً دالّ عموماً على إدراك الحياة) يكوّن المحور الرئيس في البنية السردية. (دعوة *إلى قطع رأس*) تسخر من صنف محدد من الفن التقليدي، الذي يزعم بأنه فن واقعي. في وصف العقلية الشمولية، نابوكوف يقدّم أيضاً الطبيعة الشمولية للأنواع التقليدية من اللغة والأجناس الفنية المولودة منها، عقلية تؤمن بها ببساطة، وحصراً، تمارس احتكاراً على الواقع. بطبيعة الحال، إنّ طريقة تفكير كهذه تعتقد أنها قادرة بسهولة على أن تفرض نسختها من الحقيقة على الآخرين. توجد أمثلة كثيرة. إن أكثر الأشياء التي يُحبها مسيو پيير هو التصوير الفوتوغرافي. كان قد ملأ ألبوماً بصور فوتوغرافية لإيمي، ابنة مدير السجن الشابة. إلا أنه يلمس من جديد صور وجه إيمي بحيث إنها تُصبح صوراً سيرذاتية، «خريطة بروج فوتوغرافية» وفقاً لمصطلح نابوكوف: صور «وجهها الحالي تُكمّلها اللقطات الفوتوغرافية للأشخاص الآخرين - من أجل [الكوستم]، الأثاث، والأشياء المحيطة بها - كي يخلق زخرفة كاملة ومستلزمات حياتها المستقبلية».[١] إن أشهر رواية في هذا الحقل التقليدي أو الحقل الخاص بـ«خريطة البروج الفوتوغرافية» تحمل عنوان (كويركس)[٢]، وكان سنسيناتوس قد قرأ أصلاً ثلثها في الوقت الذي تبدأ فيه الرواية،

---

(١) م. س.، ١٣٥ - ك.

(٢) كويركس (Quercus): شجرة البلوط باللاتينية - م.

عدد صفحاتها يُقارب الألف صفحة. الشخصية الرئيسة فيها شجرة بلوط والرواية هي سيرة ذاتية لشجرة البلوط تلك. «موظفاً النمو التدريجي للشجرة (تنمو وحيدة وضخمة عند حافة واد ضيق في أسفله لا يكف الماء عن الضجيج)، المؤلف يكشف جميع الحوادث التاريخية - أو ظلال الحوادث - التي تكون شجرة السنديان شاهدة عليها».[١] هذا الشكل من الفن الشفاف يقوم بدور مرآة لمواطني البلاد.[٢]

رواية نابوكوف نفسه، بالطبع، هي المقابل القطبي لـ(كويركس). إنها تفيض بألعاب مختلفة وتمتلئ بانعطافات تتحرّك في اتجاهات مختلفة. لا يعود سبب هذا إلى أنّ نابوكوف يعارض الحقيقة بل، على العكس، لأنه يحترم الحقيقة. إنه يرى الحقيقة باعتبارها شيئاً معقداً وغامضاً. إن الحركة الظاهرة بعيداً عن سطح الحقيقة تتم ملاحظتها في بُنية رواياته، في الأصل، وهي محاولة من أجل تقريب الكثافة الحقيقية والجوهر الغامض للوجود. إنها تُعيد إلى الذهن فكرة آيريس مردوخ القائلة إنّ «صورتنا الحالية عن الحرية تشجع آلية عمل شبيهة بالحلم؛ في حين أنّ ما نحتاج إليه هو معنى متجدد من صعوبة وتعقيد الحياة الأخلاقية وغموض الأفراد... نحن بحاجة إلى مفردات جديدة ذات وعي».[٣]

هذا الأمر يُثير سؤالين: *إلى أيّ مدى تستطيع القصة أن تكون واقعية؟ وإذا افترضنا أنّ القصص يُمكن أن تكون واقعية، ماذا يحدث لطبيعتها الخيالية؟* في مقالة عن بوشكين مكتوبة في العام ١٩٣٧، يحاول نابوكوف أن يجد جواباً لهذين السؤالين. إنه يسأل ما إذا بالإمكان أن نتخيّل في واقعيتها التامة: حياة شخص آخر، «كي يعيشها

---

(١) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ٩٥ - ك.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٣٨ - ١٤١، من أجل شرح إضافي وأمثلة على فن حقيقي مقابل فن تقليدي من «*دعوة إلى قطع رأس*» و«بيند سينيستر» - ك.

(٣) بيترسون، «دعوة نابوكوف»، ٩٧، فيما يتعلّق بجملة آيريس مردوخ - ك.

ثانية هو نفسه وينقلها سليمة على الورق؟» إنه يشك في ما إذا يستطيع المرء أن يفعل هذا، بما أنّ المرء «يميل للاعتقاد بأنّ الفكر نفسه، في تركيز شعاعه على تاريخ حياة شخص ما، يشوّهه بنحو لا مفرّ منه. وهكذا، لن تكون سوى الحقيقة المُحتمَلة، وليس الحقيقة الصحيحة، التي يُدركها العقل... ومع ذلك أيّ نشوة بالنسبة لروسي يحلم حلم يقظة أن يرتحل إلى عالم پوشكين! هذه الرؤى من الجائز أن تكون مُخادِعة وپوشكين الحقيقي لن يتعرّف إلى نفسه فيها، لكن إذا غرستُ فيها شيئاً من الحب نفسه الذي أختبره في قراءة قصائده، ألن يكون ما صنعتُه من هذه الحياة المُتخيّلة شيئاً يشبه أعمال الشاعر، إن لم تشبهه هو نفسه؟... ومن هنا يودّ المرء أن يعتقد بأنّ ما نسميه فناً، هو في جوهره، نافذة كبيرة تطلّ على الحقيقة؛ يتعين على المرء أن يعرف كيف يؤطرها، وهذا هو كلّ شيء»[1].

٣

لمّا يروي سنسيناتوس، من دون تفسير، حَدَثاً جرى إبان طفولته، لا نعرف ما إذا وقع فعلاً أم أنه كان حلماً، شأنه شأن أيّ شيء آخر في الرواية. ذات مرة حين كان طفلاً، في نزهة مع زملائه في المدرسة، افترق عن زملائه الآخرين. حدث ذلك في بلدة صغيرة، «كنتُ دائخاً جداً بحيث إنّ رجلاً كان ينام نوماً خفيفاً على مصطبة تحت جدار لامع مطلي بالكلس نهض أخيراً كي يساعدني في أن أجد طريقي، ظلّه الأزرق على الحائط لم يتبعه مباشرة». يعتقد سنسيناتوس أنه في لامبالاته، كوّن رأياً خاطئاً عما شاهده. بشكل حاسم، على أية حال، في عقل سنسيناتوس، الزمن يتقلّص إلى لحظة تفصل حركة الرجل

(١) م. س.، ٩٨، اقتباس نابوكوف من پوشكين - ك.

البطيئة عن ظله الثابت: «التوقف القصير، الانقطاع - حين يكون الفؤاد أشبه بالريشة». يعيش سنسيناتوس في نوع نادر من الزمن المؤقت. ويُصرّح قائلاً، «جزءٌ من أفكاري يزدحم حول الحبل السرّي غير المرئي الذي يربط هذا العالَم بشيء ما - بشيء يتعين عليّ ألا أقوله حتى الآن».[1]

نابوكوف يبحث دوماً عن ذلك «التوقف القصير» كي يخترق ويكشف بشكل آني مستوىً ثانياً من الواقع. إن المفتاح الأساسي الذي يفك شخصية سنسيناتوس هو بحثه عن هذا الواقع الآخر. السر الذي يسعى لأن يزيح عنه الغطاء شبيه بالحبل السرّي الملتف غير المرئي الذي يربطه بهذا العالم. إنه يُدرِك ما هو. إنه يكتشفه حقاً، إلا أنه لا يُريد أن ينطق باسمه. (دعوة *إلى قطع رأس*) ليست فقط عما يمكن لمسه ويجهزه للعرض كي يشاهده الجميع. إنها أيضاً رواية عن هذا السرّ وهذا التوقف المؤقت. طريقة التفكير الشمولية تتبنى دور مشعوذ قاس يرغب في أن يحبس شخصية الرواية، البطل، في قصر سحري ويمنعه من أن يفشي سرّه. نابوكوف يُعطي دور المُشعوِذ للسياسة في شكلها الجوهري جداً (من مثل «*الخِسة*»). غير أنّ الفن يتحدى المُشعوِذ. السياسة تعود للمجموعة. إنها تمتلك لغة تبدو بسيطة سهلة المنال إلا أنها في الواقع عاجزة عن نقل معنى أيّ شيء أصيل. مع ذلك، تزعم السياسة بأنها تسعى لأن تحقق مُثلاً عليا إنسانية عظيمة. الفن، بالمقارنة، يتعامل مع كلّ إنسان بنحو فردي. إنه يمتلك لغة متاهية، أسطورية تتعامل مع التفاصيل غير المهمة ظاهرياً في احتفائها بالفردية.

إن المجابهة بين الفن والسياسة لا تأتي فجأة. إنها لم تبدأ بـ(دعوة *إلى قطع رأس*) أو تنتهي بـ(بيند سينيستر). حديثاً من واشنطن، ميلدريد

---

(١) نابوكوف، «دعوة *إلى قطع رأس*»، ٣٥ - ك .

مكافي هورتون أصبحت عميدة كلية ويلسلي حين كان نابوكوف يُعلّم هناك. لم تكن سعيدة بموقف نابوكوف المعادي للسوفييت (كان الاتحاد السوفييتي حليفاً للولايات المتحدة حينذاك). في رسالة بعثها إلى هورتون في العام ١٩٤٦، يكتب نابوكوف قائلاً، «الحكومات تأتي وتذهب غير أنّ بصمة العبقرية تبقى وهذا النموذج الخالد الذي أود (غالباً) أن يفطنوا له ويُعجبوا به طلبتي».[(١)] هذا الموقف ضد تدخّل السياسة لم ينشأ مع نابوكوف. في الحقيقة، وجهات نظره مشابهة تماماً لوجهات نظر اثنين من كاتبيه الروسيين المحبوبين. كان تشيخوف يؤمن إذا اشترك الكتّاب العظام في العملية السياسية، يتعين عليهم أن يفعلوا ذلك فقط «كي يؤسسوا دفاعاً ضد السياسة». قال، «يوجد ما يكفي من النواب العموميين والجندرمة أصلاً، وما من حاجة لأن نضيف عدداً جديداً».[(٢)] في رأي پوشكين (الذي كانت حياتُه وأعمالُه قد هوجمت من لدن اليمين واليسار على السواء)، بحسب نابوكوف، «الانزعاج والاضطهاد يُمكن أن يُحدَثا ليس بواسطة تعليمات البوليس في حكومة استبدادية، بل. . . بواسطة مجموعة ذات عقلية مَدنية، بواسطة عقول راديكالية متنوّرة سياسياً».[(٣)] من البداية، كانت أعمال نابوكوف منخرطة في هذه المواجهة بين السياسة والفنون، مُظهِرة الدور التخريبي للنظام الدكتاتوري.

في (*دعوة إلى قطع رأس*)، موضوع السياسة يُثير توتراً أنطولوجياً. الرواية هي عن الذهنية السياسية أكثر مما تكون عن أيّ حكومة محددة أو موقف معين؛ بصرف النظر عن سنسيناتوس، أبطال الرواية لم يكن يُقصَد أن يكونوا شخصيات بل أمثلة لطرائق التفكير الشمولية. مَن هو

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٩١، فيما يتعلّق بميلدريد هورتون - ك.
(٢) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١١٦ - ك.
(٣) م. س.، ١١٦ - ك.

سنسيناتوس؟ إنه ابن رجل هائم على وجهه مجهول أمضى طفولته في معهد كبير. إنه يُعلّم الأطفال في روضة أطفال في الشعبة (ف). هذا كلّه غير مهم: ما يهمّ في اللاشرعية الرئيسة لسنسيناتوس، حقيقةٌ لا يُمكن التحكم بها، غير قابلة للتغيير.[١] ونتيجة لذلك، سنسيناتوس شخص وحيد. وحتى لمّا تأتي زوجته لزيارته مع أسرتها الممتدة وأثاثهم، يملأون زنزانة السجن بضوضاء مُخلّة بالنظام، هو لا يزال وحيداً. عبر الفصل الأخير، يكرر قائلاً، «بمفردي» المرة تلو المرة.[٢] تأكيد نابوكوف على الفردية يظهر في هذه الرواية أكثر من أيّ رواية أخرى. على أية حال، مع أن سنسيناتوس هو أكثر شخصيات نابوكوف عزلة، فإنه لا يُوصف بطريقة مُبسطة.

سنسيناتوس هو بطل أو شخصية من طراز خاص. في بداية الرواية، نعرف بضعفه اللابطولي؛ إنه يخاف الموت. لمّا يعود إلى زنزانته بعد أن تصدر عقوبته، رِجلاه ترتجفان بنحو سيئ بحيث إنه لا يستطيع أن يقف أو يمشي من دون مساعدة. لم يكن يُريد قط أن يبرز، أن يكون مختلفاً للأشخاص الآخرين. على العكس، عبر حياته، حاول أن يخفي اختلافه. سنسيناتوس له مشاكل أُخروية أيضاً. إنه يحس بآصرة قريبة مع عالَم مختلف، عالَم قاسٍ، Antiterra. مع ذلك يبقى أيضاً ملتصقاً بالعالَم اليومي. لذا في مستوى واحد، (دعوة *إلى قطع رأس*) هي حول العملية المطوّلة التي بواسطتها يجب على سنسيناتوس أن ينتزع نفسه من علاقاته الدنيوية. ومع أنه حبيس أثناء الرواية، يحتجزه أعداؤه في حجرة صغيرة في قصر، مغامراته ليست عديمة الشبه بمغامرات الأبطال الأسطوريين الذين يتَحدّون الخطر في سعيهم من أجل الكأس المقدسة. ماذا ينبغي على سنسيناتوس أن يفعل؟ يبدو كما

---

(١) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ٢٧ - ك.

(٢) م. س.، ١٧، ١٧٧، فيما يتعلّق ببعض الأمثلة - ك.

لو أنه لا يملك خياراً آخر سوى أن يخضع للاختبارات بواسطة النار والطوفان كي يجد منفذاً إلى كنزه المُشتهى، ذلك السرّ المقدس. الاختلاف الوحيد هو أنّ عصر البطولة قد انتهى. لا يوجد شيء مقدّس ينتظر الباحث في نهاية الطريق.

لا يقتصر انشغال سنسيناتوس بالعالَم الذي يُبقيه أسيراً على الخوف المفهوم من الموت. إنه متزوج من امرأة عادية، أُميّة، وقع ذات يوم في غرامها بنحو جنوني، على الرغم من علاقاتها الغرامية المتسلسلة وغير المخفية. تتكلّم مارتا عن كلّ خيانة باحتشام قاسٍ غير حساس. إنها تحمل بطفلين، لا أحد منهما أنجبه سنسيناتوس؛ الابن أعرج وذو مزاج شرير والبنت غبية، سمينة، وعمياء تقريباً. حين تأتي لزيارة سنسيناتوس في السجن، تكون أسرتها كلّها في أعقابها، يحصل مَشهد هزلي مَصحوب بفرح شديد، على الرغم من صداه الكئيب والقاسي الجدير بفيلم من إنتاج الإخوة ماركس. مارتا تتحرّك بتثاقل وهي تدخل، صحبة شاب جديد، ملائم جداً يدللها إلى الأبد لو لم تُصَب بالبرد. يدخل والد مارتا ويستقر في كرسي جلد ذي مَسندين، يهز رأسه بغضب، نظراته مُثبتة على سنسيناتوس. جد وجدة مارتا من ناحية الأم يجلسان جنباً إلى جنب على كرسيين متناظرين بظهرين عاليين: «الجد يقبض بقوة في يديه الصغيرتين المُشعرتين صورة ضخمة، ذات إطار مُذهّب، لأمه، شابة غامضة، هي بدورها تحمل صورة».[١] شقيقا مارتا التوأم يظهران أيضاً؛ أحدهما يمسك بورقة موسيقى ملفوفة والآخر، «ببنطلون مزموم أزرق سماوي، غندور وظريف، . . . هو أيضاً ثبت طوق ذراع من الكريب على كُمه وظل يُشير إليه بإصبعه فيما كان يحاول أن يلفت نظر سنسيناتوس».[٢] قطع أثاث نُقلت بعربة اليد مع العائلة، باعتبارها

---

(١) م. س.، ٧٥ - ك.

(٢) م. س.، ٧٧ - ك.

حاجات منزلية، وحتى أجزاء من الجدران. خزانة ملابس ذات مرآة تحمل انعكاسها الخاص، «أي زاوية من حجرة النوم الزوجية مع شريط من نور الشمس عبر الأرض، قفازٌ ساقط، باب مفتوح في البعيد»[١]. وأخيراً، طفلا مارتا، ديوميدون الأعرج وپولين البدينة، يذكرانها بخيانتها، يصلان.

سنسيناتوس هو حبيس هذا العالَم. في الفصل الأول، بعد أن يُقاد إلى السجن، يدخل روديون السجان ويعرض عليه أن يرقصا الفالس، ويوافق سنسيناتوس. يُقدّم الراوي وصفاً مفصلاً لكلتا الشخصيتين. نعرف أنّ السجان يفوح برائحة العرق، التبغ، والثوم. والسجين أصغر حجماً بكثير من روديون وخفيف كورقة نباتية. يرقصان خارج الزنزانة؛ يقف حارس في منعطف بالمجاز. يرسمان دائرة وينزلقان عائدين إلى السور.[٢] رقصة الفالس تُظهِر الطبيعة الدائرية لأفعال سنسيناتوس. كلّ مناورة هي حركة دائرية؛ في نهاية كلّ طريق، يرجع إلى نقطة البداية. بيسر يغادر الزنزانة والقصر في الليلة الأولى ويقصد المنزل، إلا أنه لمّا يصل إلى هناك، يجد أنه في الحقيقة قد قطع دائرة كاملة وعاد إلى زنزانته. سنسيناتوس سجين هذه الدوائر، في وسطها أَوت حساسيته البالغة. سجن القصر يُوصف بطريقة ما تجعل كلّ شيء يبدو غير حقيقي، خيالياً؛ كادر السجن، يُوصَف كما يراهم سنسيناتوس، يبدون كأنهم بلا وجوه آدمية. إنهم «نوع معين من الأشباح البائسين . . . . إنهم يعذبونني مثلما يستطيعون أن يعذبوا فقط رؤى عديمة الإحساس، كوابيس، حُثالة الهذيان، هراء الكوابيس وكلّ شيء يُمر هنا وكأنه حياة حقيقية».[٣] بطبيعة الحال، يتوق سنسيناتوس لأن يفيق، غير أنه لا يقدر

(١) م. س.، ٧٥ - ك.
(٢) م. س.، ٣ - ك.
(٣) م. س.، ٢١ - ك.

أن يفعل هذا من دون عون من الخارج، إنه يخاف العون. أضحت روحُه كسولة، وعقله تُفسده التناقضات. مع أنه مُطّلع جيداً على ما هو غير بشري، ما هو أهم من ذلك، الطبيعة الكاذبة لحرّاسه، إنه لا يستطيع الإفلات من مخالب الحبس.

يعتقد سنسيناتوس أنّ كل شيء من حوله هو تقليد، لا يعدو أن يكون محاكاة ساخرة، وأنه غُرّر به. في البداية، مسيو پيير يُقدَّم إليه باعتباره سجيناً زميلاً وربما ناشطاً زميلاً. يسمع سنسيناتوس قرعاً، خربشة من وراء حائط زنزانته تبدو كأنها رسالة في (شيفرة مورس)[1]. إنها تحفز فيه الأمل لأنّ سجيناً مجهولاً يشق نفقاً عبر مجاز تحت الأرض. في نهاية انتظار طويل، مُوجِع، يظهر رودريغ إيڤانوڤيتش، وصحبته مسيو پيير. ابنة مدير السجن، إيمي، التي تُصبح بغتة متعاطفة للغاية مع سنسيناتوس، تُعطيه وعداً بأن تُنقذه. في الحقيقة، إن ما يخطر ببالهما ما هو إلا هرب وهمي، إنهما يتحركان في دائرة وينتهي بهما الحال في غرفة طعام أبيها. كونه عاش وسط الأشباح والظلال على مدى زمن طويل جداً، كان يخبئ عنهم الحقيقة القائلة إنه شخص حيّ، حقيقي. يجعل سنسيناتوس هذا الاعتراف لـ«محاميه»، وهو، بالطبع، ليس محامياً حقيقياً. كيف يستطيع سنسيناتوس أن يكون صريحاً جداً، وهي حالة في بعض الأحيان لا تختلف كثيراً عن كون المرء ساذجاً؟

سنسيناتوس ليس ساذجاً حصراً، إنه جبان أيضاً، ويفتقر إلى الشجاعة. إنه يتقبل حقيقة كونه وُلِد شفافاً وأنّ طبيعته انعزالية. باختصار، سنسيناتوس ضحية. وهو يتقبل حالته كضحية. الرواية تُروى من وجهة نظر سنسيناتوس. على أية حال، يستعمل نابوكوف هذا المنظور ليس فقط كي يُحدِث التعاطف من أجل الضحية بوجه السلوك

---

(١) شيفرة مورس (Morse code): نظام مؤلف من نقط وقواطع يستخدم لتوجيه الرسائل البرقية وسواها – م.

القاسي وغير الإنساني لمضطهِديه وجلاده بل أيضاً كي يضمن أننا نختبر كيف يتعامل الضحية مع الموقف الذي أمامه، وفي الوقت نفسه أننا نشهد باستمرار عقلية الجلاد والمضطهِدين. مُبقياً على الضغط الكاسح من الجوانب كلّها، يتراجع سنسيناتوس بنحو لا مَفرّ منه كي يجد ملاذاً في الفضاء المنعزل لعقله. يحاول أن يبقى هناك، بمفرده، في أعماق روحه هو، في موضع أبعد ما يكون عن الطبيعة المُتقلّبة وغير المسيطر عليها للحقيقة خارجه. إن الحقيقة التي خارجه خالية من المنطق، الأمر الذي يجعلها كاذبة. وبناءً على ذلك، يُترَك وحيداً، في عُزلة، بمفرده وفقط مع إبداعه الفطري.

على الرغم من ذلك فإن السبيل الوحيد للهَرَب من هذا العالَم الكاذب هو عبر التجربة. في بعض الأحيان، الحاجة للتحرر من شرنقة الوحدة والإمساك بالحقيقة تكون قويةً جداً بحيث إنها تبز أيّ شيء آخر. تمر لحظات حين تكون حاجة سنسيناتوس إلى الحرية «هو النوع العادي جداً، الجسدي، الملائم جسدياً من الحرية» حاجة قوية ولذيذة جداً «بحيث بدا كلّ شيء أفضل مما هو عليه فعلاً».[1] على أنّ هذه مجرّد لحظات سريعة الزوال. سنسيناتوس يعرف أنه يتعين عليه أن يبحث عن حريته لا في هذا العالَم بل في مكان آخر. لكن كيف؟ وأين؟ كما يرى سنسيناتوس الأشياء، الحقيقة خارجه ليست حقيقة؛ الحقيقة تكمن في مكان ما في أعماق أحلامه ومخيلته. وهذه الأحلام لها صلة بعالَم مختلف وهو، كما رأينا، يختبئ وراء تلك «التوقفات» القصيرة. بالإضافة إلى سنسيناتوس الجبان الذي يستسلم للسجان يقف سنسيناتوس مختلف، ومن بداية الكتاب بالذات هذا الشبيه هو الذي يُعطل الأشياء، هذا الشبيه الذي يدوس بقدميه على رأس السجان: إنه هو الذي يرفض الاستسلام. و، في الختام، هذا الشبيه هو الذي يقود

(١) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ٥٢ - ك .

«نفس» سنسيناتوس الأخرى («نفسه» الحقيقية؟) إلى ذلك «العالَم الآخر».[1]

عبر كتابته، يجعل سنسيناتوس شبيهه منتصراً. في اللحظات القليلة الأولى وحيداً في زنزانة السجن، ينتبه إلى قلم رصاص مبريّ جيداً وشريحة من الورق الخالية من الخطوط ينتظرانه على الطاولة. منذ تلك اللحظة فصاعداً، يكتب سنسيناتوس طوال الوقت. في أول الأمر، لم يكن قادراً على التعبير عما يجول في باله أو حتى يُكمل جُمله. وبمرور الوقت، على أية حال، تكتسب لغته مزيداً من الشفافية ومزيداً من الوضوح. يبدو أنّ تمرين الكتابة حصراً هو ما يقود الكاتب (أيّ كاتب؟) إلى بُعد آخر. تتطابق محاولة سنسيناتوس الأخيرة في الكتابة مع حادثة يبدو أنها ضربٌ من النبوءة. مباشرة بعد أن أُبلِغ بأنّ طقوس الإعدام قد تم تأجيلها ثانية بسبب تردّي صحة مسيو پيير، وقبل أن يعاود مسيو پيير الظهور فجأة كي يدفع سنسيناتوس معه بقوة، يسير السجان في داخل الزنزانة وهو يحمل حشرة من قشريات الأجنحة، ضحية لذيذة الطعم ملفوفة في منشفة كي يُقدمها للعنكبوت الشره. غير أنّ العثة تفلت من قبضة السجان وتتوارى عن الأنظار، والسجان، الذي يخاف من العثة، يترك سنسيناتوس وحيداً. سنسيناتوس، الذي يعرف أين تختبئ العثة، يشرع في الكتابة. الفراشات والعثاث، في أيّ شكل تظهر فيه، تلعب دوراً جوهرياً في أعمال نابوكوف. يظهر هنا أنّ العثة تُحضر إلى الذهن شبيه سنسيناتوس وتُرحّب بالأنباء السارّة بأنّ الحرية وشيكة. سنسيناتوس، الذي قبض عليه السجانون، يدنو من الموت (والحرية): إنه في ظل هذه الظروف يكتب. إنه يعترف بأنّ الأشياء كلّها خدعته: «كلّ هذه المادة المسرحية، المثيرة للشفقة». خدعه كثيرون: «خادمة متقلّبة المزاج، نظرة أُم مُبللة بالدمع». لكن

---

(١) م. س.، ١٦ - ك.

الآن، تلك الحياة قد وصلت إلى نهاية ما. «كان يتعين عليه ألا يبحث عن الخلاص في حدودها»، يكتب. كان، على أية حال، قد اكتشف الشرخ بين الواقع والعالَم الآخر، وباستطاعته أن يفسر كلّ شيء.[1]

النص يُترَك من دون نهاية. العثة يبدو أنها غطت في النوم، وسنسيناتوس يداعب أجنحتها. لا يوجد مزيد من الانتظار الآن: إنهم يأتون كي يقبضوا عليه. مع أنه كان ينتظر هذه اللحظة طوال هذه المدة كلّها؛ وصول مسيو بيير غير مُتوقّع، وهو غير مستعد تماماً للذهاب. إنه لا يزال يشعر بأنه خائف. يقوده الجلاد إلى عربة عتيقة، مُتضررة، ويمران عبر الشوارع والحشود قبل أن يصلا أخيراً إلى الساحة العامة. يوجد رصيف قرمزي في الوسط، «لا، ليس تماماً في الوسط، ذلك بالضبط هو الجزء المروِّع». سنسيناتوس يظل يردد قائلاً، «بمفردي».[2] مسيو بيير، مرتدياً مئزراً أبيض اللون، يتوقع أن يتعاون معه، من دون اهتياج، من دون ضجة، من فضلك. يكرر سنسيناتوس، «بمفردي». مسيو بيير يُري سنسيناتوس كيف يضع رأسه على الحاجز ويعد حتى العشرة. تمايل ظل الجلاد مرئي أصلاً. يبدأ سنسيناتوس بالعَدّ، غير أن سنسيناتوس آخر يسأل قائلاً: «لماذا أنا هنا؟» وفي جواب على ذلك يهبّ واقفاً وينظر من حوله. تصل لحظة الوضوح، في البداية مُوجعة، مُخيفة تقريباً. يتحرّى ويجد أنّ كلّ شيء يتفكك، كلّ شيء ينهار. الرصيف في منتصف الساحة العامة قد تهدّم إلى غيمة من الغبار الضارب إلى الاحمرار. الصفوف القليلة الأخيرة من المشاهدين هم مجرد أقنعة مصبوغة. الأشجار الباقية ذات بُعديْن. تُسرع امرأةٌ وهي ترتدي شالاً أسود اللون، تحمل «الجلاد شديد الصغر مثل يرقة في ذراعيها». تشتد ريحٌ دوّارة. سنسيناتوس يشق طريقه إلى المكان

---

(١) م. س.، ١٦٣ - ١٦٥ - ك.

(٢) م. س.، ١٧٦ - ك.

«الذي تحكم عليه الأصوات فيه، كائنات واقفة شبيهة به». وتنتهي الرواية. سنسيناتوس يقضي بنجاح على الدوائر الآثمة، وبدلاً منها يصل إلى لولب جديد - في داخل العالَم السحري للموت (والفن).[1]

٤

(دعوة *إلى قطع رأس*) لها نهاية سعيدة. نهاية سعيدة متوقفة على الاعتقاد المُسبق بأنّ نابوكوف يحاول أن يستكشف عالَم الدكتاتورية عبر سياق عقل خلّاق. كما أنه متوقف على قبولنا بأنّ نابوكوف يفضل أن يفكر كيف تُدرك العقول الخلّاقة طريقة التفكير الشمولية وتقيّمها وكيف تقاوم انقضاضها، على أن يصف الواقع المُرعِب للشمولية. تتكشف الرواية في حدود عقل سنسيناتوس. من هناك العالَمُ الذي في الخارج يتكشف عن كونه مهزلة: إنه لا يتحرر من قبضة هذه المهزلة إلا حين يرفض عقله تماماً العرض المُبهر. إن الشيء الرئيس ليس قوة المُضطهِد؛ إنها القوة المخفية للمضطهَد. حين يرفض سنسيناتوس المهزلة، المهزلة لا تصل ببساطة إلى نهاية ما: إنها تتحطم. أكرر: إنها تتحطم. النهاية السعيدة لـ(دعوة *إلى قطع رأس*) تعتمد على هذه المزاعم. وإلا، علينا أن نقبل مسألة أنّ العقلية الشمولية، في الواقع، تُبشّر برعب من هذا الطراز بحيث يُصبح الموت الوسيلة الوحيدة للخلاص.

وَصَفَ نابوكوف (دعوة *إلى قطع رأس*) باعتبارها «كماناً في فراغ» في مقدّمته للترجمة الإنكليزية.[2] لعله تعريفٌ غريب، إلا أنه سهل التمييز بالنسبة للقارئ. إنه نفس الانطباع الذي يمتلكه المرء لمّا يطالع (بيند سينيستر). ثمة سببٌ واحد لهذا هو أنّ كلّ واحدة من شخصيتَي

---

(١) م. س.، ١٧٩، ١٨٠ - ك.

(٢) م. س.، ix - ك.

الرواية هي شخصية وحيدة بكلّ معنى الكلمة. إنه شيء ينطبق بوضوح على سنسيناتوس. إنه يشكو قائلاً إنه يتعين عليه أن يكف عن الكتابة إذا وضع القارئ المعاصر في باله، لكن «بما أنه لا يوجد في العالم إنسانٌ واحد يستطيع أن يتكلّم لغتي؛ بنحو أبسط، لا يوجد إنسان واحد يستطيع أن يتكلّم؛ أو حتى بنحو أبسط، لا يوجد إنسان واحد؛ ينبغي لي أن أفكر في نفسي فقط، في تلك القوة التي تحثني على التعبير عن نفسي».[١] هذه هي الشكوى الشائعة للكاتب الذي لديه شيءٌ يقوله إلا أنه يعرف أنه ما من أحد في بلاده أو بين مواطنيه يُريد أن يُصغي. على خلاف سنسيناتوس، كروغ، الشخصية الرئيسة في (بيند سينيستر)، متعلّق عاطفياً بأسرته وبعدد قليل من أصدقائه.[٢] حين تتكشف القصة، على أية حال، كروغ منفصل عنوةً وبنحو قاس عن الأشخاص القريبين منه. في النهاية، هو وحيد تماماً. في اللحظات التي تعقب ذلك، يبدو كما لو أنّ الصوت الرقيق لكن المُلحّ لآلة كمان يزداد رنينه هو أكبر بمئة ضعف في فراغ مطلق كهذا. مع ذلك ظاهرياً ما من أحد يسمع، الصوت المنفرد يملأ الفراغ. بنحو مشابه، كتابة سنسيناتوس الهزيلة والمنمنمة تشبه كتابة كروغ، وهو لا ضئيل الجسم ولا نحيل بل، على غرار سنسيناتوس، طفولي؛ كروغ، أيضاً، يعاني من الوحدة العميقة ذاتها مثل سنسيناتوس.

---

(١) م. س.، ٧١ - ك.

(٢) نابوكوف «بيند سينيستر» (*Bend Sinister*): ، xii. إذا نحينا المعاني الحرفية جانباً لـ «مائل» "bend"، «ملتوي» و"sinister"، إنه مصطلح يُستعمل في شعار النبالة. يشرح نابوكوف في المقدّمة: «المصطلح [bend sinister] يعني حاجز أو شريط يتعلق بشعار النبالة يُلبس في الجانب الأيسر (وبنحو شائع، إنما غير صحيح، يُعتقد بأنه يُشير إلى انجاب طفل غير شرعي). اختيار هذا العنوان هو محاولة في الإيحاء إلى مخطط تمهيدي مكسور بالانعكاس، تشويه في مرآة الكينونة، إنعطافة خاطئة بواسطة الحياة، عالَم أيسر وشرير» - ك.

شخصيات كلتا الروايتين (بيند سينيستر) و(دعوة *إلى* قطع رأس) تكافح ضد القسوة والوحشية في فجوة عميقة تميزت بالضغوط الاجتماعية - السياسية تعود لعالمين مألوفين تقريباً لهما. على خلاف معظم شخصيات نابوكوف، لا أحدَ منهما يعيش في المَهجر لكن بدلاً من ذلك يعيش في بلاده، مع أن كليهما يواجه الصعوبات ذاتها التي تحصل عادة للمنفيين. على سبيل المثال، الاندماج الاجتماعي مستحيل، لأنّ كلَّ واحد منهما يفكر بنحو مختلف عن الأشخاص المحيطين به. مما لا ريب فيه، عزلتهما تؤثر على لغتهما. لكن على وجه الدقة بسبب عزلتهما تلك اللغة يُمكن أن تُستخدَم أفضل استخدام. في (دعوة *إلى* قطع رأس)، يخلق نابوكوف اختلافاً أساسياً بين تعابير سنسيناتوس الشاعرية والكلام المُستهلَك للسجانين. في (بيند سينيستر)، أيضاً، اللغة أداة جوهرية. يصف نابوكوف مواطنيْ كروغ بوصفهم مُبهَمين: «كلّ فرد هو ببساطةً تحويرٌ[١] لأيّ فرد آخر». من هذا المنظور لا يوجد اختلاف مهما كان نوعه بين البشر. «الجِناس هو ضربٌ من الآفة الشفاهية، هي مرضٌ مُعدٍ في عالَم الكلمات»، يُبشر بوعكة اجتماعية أكبر.[٢] باستطاعتنا أن نجادل قائلين إنّ هاتين الشخصيتين وسجانيهما لا يفهمون لغة أحدهم الآخر، ولا حتى المعاني الحرفية للكلمات التي يستعملونها، وهذا يشي بالمأساة ويكشف السبب الذي يدفع الكِتابان كلاهما لأن يُبرِزا فكرة الحرية الفردية في نطاق مجتمع أكثر مما فعلته أيّ رواية أخرى من روايات نابوكوف. سوف يجد القارئ ضرباً من النصر في نهاية كلّ رواية يخدم

---

(١) استعملت الكاتبة كلمة anagram، التي تعني «جناس تصحيفي»، وهو تغيير يجري في ترتيب حروف كلمة ما بغية تشكيل كلمة جديدة، من مثل كلمتي «بحر» و«حرب» - م.

(٢) م. س.، ٨ - ك.

في الوقت نفسه بوصفه نوعاً من الهزيمة. يأتي النصر لأنّ أياً من السجينين لا يستسلم لخطط جلاده، ولا يستسلم للهزيمة لأنه في هذين العالَمين الشموليين، الإفلات (الخلاص) شيءٌ مستحيل. إذا يُظهِر نابوكوف أخيراً شيئاً من الرحمة تجاه سنسيناتوس وكروغ، الجنة لا يمكن استعادتها إلا بعد الموت، في مملكة الفن.

(بيند سينيستر) (١٩٤٧)، تزخر بثيمات، توقفات مُحذّرة، الخُدع، والأدوات السردية الموجودة في (دعوة *إلى قطع رأس*). إنها بمنزلة جسر من نوع ما يربطُ أحد أفضل أعمال نابوكوف المبكرة، (دعوة *إلى قطع رأس*) (١٩٣٥ - ١٩٣٦) مع أعمال أُنتجت لمّا كان في ذروة قدراته. إن معاينة فاحصة لـ(بيند سينيستر) تقدّم تبصراً ثميناً في مكوّنات معينة لعوالم نابوكوف الأدبية المتأخرة، مع أنها تفتقر إلى نضج (*لوليتا*) و(پنين). هي استعراضية جزئياً، كلّ شيء لم يبلغ الانبهار والسمو العجيبين لهذين العملين المتعاقبين. في السعي إلى إيضاح العلاقة بين (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، بوسعنا أيضاً أن نرى كيف أنّ الرواية الأخيرة تُظهِر جوانب معينة من أعمال نابوكوف المتأخرة. الروايتان كلّ واحدة منهما تشبه الأخرى في تشكيلة من الأساليب المختلفة، في السياق والبناء معاً. الثيمة الرئيسة هي ثيمة الأُطر المتضاربة للوعي: الإبداع مقابل الدكتاتورية. في كلتا الروايتين، الجوّ هو جوّ ديستوبي بنحو مُتعمَّد. (دعوة *إلى قطع رأس*) تجري أثناء حقبة الفاشية الألمانية والشيوعية الروسية، في حين أنّ (بيند سينيستر) تقع بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. يقر نابوكوف أنه من دون هذين «النموذجين الفاضحين» ما كان بمستطاعه أن «يوشّح هذه الفنتازيا بشذرات من أحاديث لينين، وقطعاً من الدستور السوفييتي، ومقادير كبيرة من الكفاءة النازية الكاذبة». في المقدمة التي أضافها تالياً إلى (بيند سينيستر) (في ١٩٦٣)، يكتب قائلاً إنّ «تأثير حقبتي الزمنية على الكِتاب الحالي هو تأثير ضعيف حاله حال تأثير كتبي أو، على الأقل

تأثير هذا الكتاب، على حقبتي الزمنية».[1] مهما يكن من أمر، إفن الهدف من كتابة هاتين الروايتين يتخطى النقاشات السياسية. وجهة نظره تُفسَّر أفضل تفسير في (*محاضرات في الأدب الروسي*): «في هذا المستوى العالي جداً من الفن، الأدب بالطبع لا يُعنى بالإشفاق على المُستضعَف أو كيل الشتائم على المستقوي. إنه يحتكم إلى ذلك العمق السري للروح الإنسانية حيث تمر ظلال عوالم أخرى مثل ظلال سفن بلا أسماء وبلا صوت».[2]

(بيند سينيستر) تحكي قصة آدم كروغ، وهو فيلسوف معروف دولياً ومشهورٌ فذّ ذو شهرة عالمية في بلده الواقع بوسط أوروبا، وهو الآن في قبضة دكتاتور اسمه پادوك. الشخصان كلّ واحد منهما يعرف الآخر على مدى زمن طويل - كانا، في الواقع، زميلين في المدرسة. كروغ، الذي دأب على أن يدعو صديقه الخاص (تود)، هو شخص متنمر نوعاً ما وتعوّد أن يُعثّر پادوك وبعدها يجلس على وجهه. النظام الدكتاتوري يشتغل على مبدأ أنّ المجموعة وحدها هي التي تهمّ، وليس الفرد. «[وحيد]، هي أرذل كلمة في اللغة. ما من أحد وحيد». بحسب كلمات پادوك (في خيال كروغ)، «حين تقول خليةٌ في كائن [دعني وشأني]، تكون النتيجة هي السرطان». كلّ ما يبغيه كروغ هو أن يكون وحده مع عمله ومع أصحابه.[3]

تبدأ القصة بموت زوجة كروغ، أولغا. بعدئذ، الشيء الوحيد بالإضافة إلى عمله الذي يجلب لكروغ السعادة هو ابنه ذو الأعوام الثمانية، ديڤيد. اسم كروغ يسبغ شرفاً واحتراماً على مدينته، وما يُريده پادوك هو اسمه، أن يُضفي الشرعية على نظامه. إنهم ينشرون كلّ

(١) م. س.، ٦، المقدمة - ك.

(٢) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٦٠ - ك.

(٣) نابوكوف، «*بيند سينيستر*»، ١٢٧ - ك.

ضروب المناورات والتهديدات كي يجعلوه يذعن. إنهم يفتشون عن موطن ضعفه ويجدونه: ابنه. وعلى الفور يُعتقل ديڤيد و، بعد سلسلة من الحوادث المؤسِفة، يُرسل بطريق الخطأ إلى (معهد الأطفال الشواذ). مع أنّ كروغ وافق أخيراً على التعاون كي يستعيد ابنه، يكون الأوان قد فات كثيراً. الكفاءة وحُكم النخبة ليسا مُلازميْن للأنظمة الشمولية. في هذه المدينة الفاضلة، كما في ألمانيا النازية، يُجربون على الكائنات البشرية ضئيلة الحجم، ويُصوّرون هذه التجارب سينمائياً. في واحدة من هذه الجلسات، يكون «الأيتام» بمنزلة «أداة تبرئة» لمصلحة المجرمين الدمويين.[١] يُقتل ديڤيد في هذه العملية، مع أنه لا يكون مفيداً للدولة إلا حين يكون حياً. كروغ، الذي زُجَّ في السجن، يشاهد الفيلم الفاجع لابنه وهو يُقطَع إرباً إرباً. الراوي، على أية حال، عاجز عن تحمّل مسألة أن يكون شاهداً على قسوة شديدة جداً، يجد نفسه مُجبراً على على التدخّل: إنه يحرر كروغ من قبضته استناداً إلى مُبرر ما. تنتهي الرواية في مَشهد تراجيكوميدي: أصحاب كروغ طُوِّقوا وهم الآن يواجهون الإعدام كوسيلة لكسر مقاومة كروغ. يأتي پادوك كي يشاهد. فريق الإعدام رمياً بالرصاص متأهب. إلا أنّ كروغ، وقد جن الآن، يعتقد أنه رجع إلى المدرسة. يعود إلى عادات الطفولة، يمد يده إلى قبعة أحد زملائه في اللعب، «قلنسوة مُخنثة من جلد الفقمة»، ويرميها إلى زميل لعب آخر. ومن ثم يرغب في أن يسخر من تود. وفيما هو يركض صوب پادوك، تمس أذنه برفق رصاصة، ومن ثم تُصيبه رصاصة أخرى ذات استهداف جيد. پادوك يجلس القرفصاء، يرتعد هلعاً و«يحمي وجهه المتشائم قليلاً بذراعه الشفافة».[٢] ينهض الراوي كي يستقصي الرنين المباغت على الشبكة السلكية للنافذة.

---

(١) م. س.، ١٨١ - ك.

(٢) م. س.، ٢٠٠ - ك.

فراشة ضخمة ذات قدمين فرائيتين تتدلّى هناك. هل هذه رسالة من كروغ؟ الراوي لم يعد مهتماً به؛ المرحلة الأخيرة من رحلة حياته كانت سعيدة، «وكان قد ثُبِت له أنّ الموت ليس سوى قضية أسلوب». وينهي سرده بملاحظة أنها ليلة مناسبة لصيد الفراشات.[(١)]

فضلاً عن هذه الثيمات المألوفة والأدوات الأدبية في (بيند سينيستر)، يُدخل نابوكوف أيضاً عنصراً جديداً، يطوّره بالتدريج نحو التفوق في (*پنين*)، (*لوليتا*) و(*آدا*). هذا العنصر يتعلّق بالوجع أو اليأس الذي يرافق أيّ علاقات إنسانية مُلزِمة. في هذه الروايات المتأخرة، نصادف صوراً تعكس أواصرنا مع الأشخاص الأعزاء علينا، الحزن الذي ينتج حين يكون هؤلاء ضائعين، والحقيقة القائلة إنّ كارثة الفقدان لا يُمكن معالجتها أو محوها، حتى حين يفكر نابوكوف ملياً في العوالم البديلة للفن والموت باعتبارها أمكنة تقدم ملاذاً خيرياً، رحيماً. في مقدّمته لـ(بيند سينيستر)، يذكّرنا بأنّ أخذ الأشخاص رهائن هي طريقة قديمة شأنها شأن أقدم الحروب، مع أنّ «ملاحظة أحدث تُدخَل لمّا تكون دولة دكتاتورية في حرب مع رعاياها وربما تُمسِك بأيّ مواطن كرهينة من دون أن يكون هنالك قانون كي يقيّدها».[(٢)] يلاحظ أنّ العبارة المجازية لها شكل أحدث في ما يُسميه «عَتَلة الحب» التي بواسطتها يُربط متمرد بنحو عاجز إلى «بلاده المحطمة بواسطة نياط قلبه الملتوية». يُضيف نابوكوف قائلاً إن هذه الطريقة قد طبقها السوفييت بنجاح. في المقدمة ذاتها، يشرح نابوكوف قائلاً إنّ (بيند سينيستر) ليست رواية عن الحياة والموت في «دولة بوليسية غريبة وبشعة» وإنّ الشخصيات ليست «أنواعاً» أو حامليْ أفكار. پادوك ودكتور ألكسندر، هوستاف وكريستالين، الجنديان - كلّهم، «مجرد أوهام، أوهام سخيفة

---

(١) م. س.، ٢٠١ - ك.

(٢) م. س.، ٦ - ك.

تضطهِد كروغ إبان الدور الموجَز لكينونته، لكنها بنحو غير مؤذٍ تضمحل لمّا أصرفُ النظر عن شخصيات الرواية». يكشف نابوكوف ما هو المفتاح لـ(بيند سينيستر): «خفقان قلب كروغ العاشق».[1] ادّعى أنه دوّن الكتاب كلّه من أجل الصفحات المتعلّقة بديڤيد وأبيه.

هذا أحد الاختلافات الجوهرية بين (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). حتى أولئك القريبون جداً من سنسيناتوس يخونونه. وبناء على ذلك، يكون هو وحيداً بالفعل، من دون صلات مع أيّ شخصية أخرى في الرواية. حتى حبه الميؤوس منه، أحادي الجانب تجاه مارتا هو حب من دون عمق بوصفه علاقة. ولهذا، عزلة سنسيناتوس التي تُبلغ عنه وتجعله أخيراً يقطع الصلات التي تربطه بالعالَم الشمولي. هذه ليست معضلة ينبغي على كروغ أن يواجهها. على غرار نابوكوف، وعلى خلاف سنسيناتوس، كروغ يحب زوجته وابنه حباً جماً. في الصفحات القلائل الأولى من الرواية، القارئ يُزوّد بوصف مفصل لكروغ. أولاً، يصف الراوي مظهره المرئي، إلا أنه تالياً يغامر تحت السطح المرئي: يوجد قميص يُوصَف بدقة، مثلما يُوصف سرواله الداخلي. تحتهما جلد أبيض، وتحت هذه الطبقة، توجد زوجة ميتة وطفل نائم. كروغ يُسأل باستمرار ما هو مَوطِن ضعفه. «عتلة الحب» في حياة كروغ هي ديڤيد الذي يقتله السفاحون (بنحو خاطئ، ومع الغفلة التي يتقاسمها مع جميع الجلادين والسفاحين عبر التاريخ). إنه شكلٌ من أشكال الخسارة التي عرفها نابوكوف جيداً. على أية حال، فاشيان يقتلان أباه بمحض المصادفة، وشقيقه هلك في معسكر اعتقال نازي. هذا العنصر، «عتلة الحب» المعروضة بطريقة غير مزوّقة في (بيند سينيستر)، سوف يُصقل ويُحَسَن لاحقاً في رواياته التالية، وبالأخص (پنين). كيف يتحمل، إلى أي درجة يملأ الفراغ المباغت الذي يتبع موت الحبيبة؟ كيف يُمكن أن

---

(١) م. س.، ٧ - ك.

نفعل هذا في الفراغ الأوسع، الأكثر بشاعةً وغرابةً، العائد لمجتمع عقيم فكرياً؟ الدولة الشمولية التي يُعَد فيها مجرد الفضول هو أنقى شكل من أشكال التحدّي؟ في رأي نابوكوف، تذكر، الفضول هو قوة سحرية تُضفي خاصية فاتنة على الخيال؟ لو لم يكن بسبب الفضول، ما كان بوسع أليس أن تختبر أبداً رحلتها في داخل حفرة الأرنب. ولو لم يكن بسبب الفضول، كتبٌ قليلة كانت ستجد قراءً أو قارئات لها.

بالإضافة إلى عتلة حب كروغ لابنه، يُحضر نابوكوف فكرتين أُخريين تتعلّقان بالسيطرة إلى (بيند سينيستر). التصوّر الأول هو ادعاء خاطئ ينبثق من قسوة عمليات التفكير العائدة للمستبد و، من خلال التمديد، أفكار حلفائه السياسيين. بما أنّ پادوك يرغب في ارتكاب أيّ جريمة ضرورية، يفترض حالاً أنّ لديه سيطرة تامة على حيوات مواطنيه، ويُخلّد ذلك الاعتقاد لدى الآخرين. ونتيجة لذلك، خصائص الخداع أو الرياء، وهي الطابع المميز للعقول الاعتيادية، تشوّه باعتبارها استخبارات، على غرار الجاسوسية، حين تُستخدم كمقياس لاكتساب السيطرة، ربما تُشوّه باعتبارها تطفلاً. جوهرياً، أيضاً، قسوة المُضطهِد المطلقة متأصلة في شكلين مختلفين من الضعف. أحدهما نقص الخيال. الخيال هو القابلية التي يستطيع الإنسان بواسطتها أن يضع نفسه في محل إنسان آخر ويحس بالتعاطف معه. إن غياب التعاطف يمنع طاغية نابوكوف من أن يستعبد بنجاح عقول ضحاياه أو، على الأقل، عقول ضحايا من مثل كروغ، ولهذا السبب كلّ محاولات پادوك في السيطرة على العقول الثائرة، مصادر التحدّي والتمرّد، سوف يُثبَت بأنها عقيمة وغير عملية. الضعف الثاني يكمن في عدم استقرار متأصل أو نقص الثقة بالنفس. هذا يُظهِر نفسه باعتباره شهوة للسلطة التي لا يُمكن إشباعها من خلال القيادة وحدها. يرغب الطاغية في أن يُدمر العقول الخلّاقة، مع ذلك في الوقت نفسه يحتاج إلى مُصادقة من هذه العقول تحديداً. في حقيقة الأمر، من خلال هذه الموافقة فحسب

سوف نحقق النصر التام. توّاقاً إلى مديح من زميله السابق في المدرسة (كروغ غير المكترث)، پادوك لا يُوصَف فقط بكونه قاسياً، بل حقيراً أيضاً. ما من حاجة إلى تفسير إضافي: «العتلات» يُمكن تطبيقها على الطغاة أيضاً.

ثمة اختلافٌ آخر بين الروايتين ألا وهو العلاقة الموجودة في كلّ واحدة منهما بين الكاتب - الراوي وبطل الرواية، وبين الكاتب - الراوي وبقية الشخصيات.[1] (العلاقة البنيوية بين الكاتب، الراوي، والشخصيات الرئيسة تصل إلى أوجها في [پنين]، حيث بشكل موضوعي، استعمال وجهات النظر وخلق الشخصيات الروائية يُظهِر عرضاً مذهلاً للتناقضات). في (بيند سينيستر)، الكاتب - البطل يأتي لمساعدة كروغ بوصفه شخصاً يتدخّل في الوقت المناسب[2] في مناسبتين منفصلتين. جنون كروغ هو نتيجة مباشرة للعلاقة التي يُقيمها الكاتب - الراوي مع الشخصية، في دوره بصفه «فرداً مطلعاً على معلومات سرية غير مُتاحه لسواه» أو بوصفه «متطفلاً مبهماً»، كما يقول نابوكوف في المقدمة، «إلهاً مُجسَّماً من قبلي»[3]. والأكثر من ذلك، الكاتب - الراوي يُعطل باستمرار التدفق السردي.[4] وفقاً لعدد من النقاد، هذه الأداة عُني بها أن تصوّر براعة الرواية (كما يؤكد نابوكوف نفسه في المقدمة). في رواية واعية بذاتها كهذه، حيث الكاتب -

---

(١) أغلب النقاد لا يعدّون كاتب «بيند سينيستر»، نابوكوف، يتميز عن سارد هذه الرواية. انظر وولكر، «الشخص من پورلوك»، فيما يتعلّق بوجهة النظر المناقضة - ك.

(٢) شخص يتدخّل في الوقت المناسب: المقصود هنا يتدخّل في السرد. وردت باللاتينية في النص الإنكليزي الأصل deux ex machine - م.

(٣) نابوكوف، «بيند سينيستر»، ١١ - ك.

(٤) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٩٤ - ٩٥، فيما يتعلّق بـ «التفتيتات السردية» - ك. (تعوّدنا أن نقول في لغتنا العربية: تشظي السرد - م)

الراوي مُلفّق (metalyptical)، وبالمقارنة مع أسلوب واقعي تقليدي أكثر، يُذكّر القارئ بأن ما تقوله الشخصيات ليس صحيحاً، بما أنها لا تعدو أن تكون أشياء مُلفّقة وليدة خيال الكاتب، «أهوائي ونزواتي»، كما يتطوّع نابوكوف أيضاً في المقدمة.[١] جانبٌ شيّق ومُهمَل يتعلّق بالعلاقة الخاصة بين الكاتب - الراوي والبطل يستخدم تأثيره في جعل الشخصيات تبدو حقيقية أكثر، مفعمة بالحياة أكثر. ما يحدث حين ينتحل البطل، أيّ بطل رواية، ليس أكثر من وسيلة، مجرد وعاء للغة، شخصية نابضة بالحياة كهذه، هو أنّ خيال مبدعها يتخذ جلداً ولحماً، جسماً، وقدرة الخيال تُشحن بالأهمية ضمن سياق الحياة اليومية. ولمّا يشعر الكاتب - الراوي بمثل هذا العمق الشديد من التعاطف مع إبداعه كروغ بحيث إنه لا يستطيع أن يتحمل معاناته، يعني بنحو لا مَفرّ منه أنّ الكاتب - الراوي، أيضاً، يُحس ببطله كروغ بوصفه شخصية حية، تتنفس. القارئ، إذاً، ليس وحده الذي يحس بحضور الكاتب وراء النص؛ بطل الرواية يحس هو أيضاً. (ثمة سبب وجيه لماذا يخترق نابوكوف مراراً دنيا رواياته بهوية حقيقية أو كاذبة.) كما يُشير نابوكوف نفسه في (بيند سينيستر)، كروغ يعي بنحو غامض بحضور مُبدِعه، وهذه أداة أساسية في (*انظر إلى المهرّجين!*) بنحو مشابه، (*دعوة إلى قطع رأس*) تبدأ باقتباس من المفكر الفرنسي، پيير ديلاندي، وهو في حقيقة الأمر شيء مُلفّق آخر من صنع خيال نابوكوف: «الأحمق يحسبُ نفسه إلهاً، نحن نحسب أنفسنا مخلوقات بشرية».[٢] مهما يكن من أمر،

---

(١) نابوكوف، «بيند سينيستر»، ٧ - ك .

(٢) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، عبارة في صدر الكتاب و٦ - ك. «الأحمق يحسبُ نفسه إلهاً، نحن نحسب أنفسنا مخلوقات بشرية»: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل Comme un fou se Die, nous nous croyons mortels - م.

يتعين علينا أن نضع في بالنا أنه بالنسبة لنابوكوف هذا العالَم المُتخيّل هو عالَم حقيقي بقدر ما يفهم «الواقع». ومثلما تحتاج الشخصيات في الرواية إلى مؤلف كي تُوجَد، كذلك هو القارئ، من خلال ملحوظة العوالِم المتخيّلة للكاتب، تُقدّم له لمحة من هويته الحقيقية، مُعيداً إلى الذهن سؤالاً أبكر: «*هل إنّ أليس هي مُبدعة [الملك الأحمر] أم إبداعه؟*»

حين نتفحص الحبكة، يتضح لنا أنّ العالَم الحقيقي مُستقى من العالَم السحري. (كروغ) تعني (دائرة) بالروسية، واسمه الأول آدم.[١] نابوكوف وكروغ مرتبطان أكثر بواسطة حبكة. في كلمات نابوكوف، «الحبكة تبدأ بالتكوّن في المرق الساطع لبركة مطر صغيرة». تبدأ الرواية بكروغ وهو ينتبه إلى بركة صغيرة من نافذة المستشفى حيث تعاني زوجته سكرات الموت. «البركة المستطيلة، شكلها أشبه بخلية تكاد تنشطر، تعاود الظهور بطريقة موضوع ثانوي، خلال الرواية»، يُخطِر نابوكوف، مقدّماً سلسلةً من الإحالات التي تُلمّح إلى البركة الصغيرة كما لو أنه يُقدّم قائمة بالمحتويات: «بقعة حبر في [الفصل الرابع]، لطخة حبر في [الفصل الخامس]، حليب مسفوح في [الفصل الحادي عشر]، صورة لما يشبه بالنقاعيات ذات فكرة مهذبة في [الفصل الثاني عشر]، طبعة قدم رجل متألق من سكان جزيرة ما في [الفصل الثامن عشر]، والطبعة التي تتركها روحٌ ما في البُنية العميقة للفضاء في الفقرة الختامية». ويدخل في تفصيل أكبر في ما يتصل بأهمية الفصل الافتتاحي للرواية، مُشيراً إلى أنّ «البركة الصغيرة التي توهجت وتوهجت من جديد في عقل كروغ تظل مرتبطة بصورة زوجته لا بسبب أنه تأمل صورة غروب الشمس وهو جالس على سرير الموت العائد لها، إنما أيضاً لأنّ هذه البركة الصغيرة تُهيّج بنحو غامض في داخله صلتي معه: إنّ الصدع في

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٠٤ - ك.

عالمه يُفضي إلى عالم آخر من الرقة، التألق والجمال».[1] هذه الثيمة، فكرته المتعلّقة بـ«الرقة، التألق والجمال» تتكرر في تشكيلة من الطرائق المختلفة عبر آثاره الأدبية، وإنّ ما يُمثل أفضل شخصيات (بيند سينيستر)، هو ذرات صغيرة من النضارة، الشجاعة، و، بالطبع، الحب.

٥

إدموند ولسون ونابوكوف حافظا على تبادل صحيّ للرسائل طوال فترة صداقتهما. في واحدة من رسائله، في العام ١٩٤٧، يكتب ولسون هذا فيما يتصل بـ(بيند سينيستر):

> لم تكن جيداً في موضوع من هذا النوع؛ الموضوع الذي يشتمل على مسائل في السياسة والتغيير الاجتماعي، لأنك غير مهتم كلياً بهذه القضايا ولم تتجشم عناء فهمها. بالنسبة لك، دكتاتور من مثل (تود) هو ببساطة شخص سوقي وكريه يتنمر على أشخاص جادين ورفيعي المستوى من مثل كروغ. ليست لديك أدنى فكرة لماذا أو كيف كان (تود) قادراً على أن يصطنع لنفسه شخصية هي ليست شخصيته الحقيقية، أو ماذا تتضمن ثورته. وهذا الشيء يجعل صورتك لأحداث كهذه غير مقنعة نوعاً ما. الآن لا تقل لي إنّ الفنان الحقيقي ربما لا شأنَ له بقضايا السياسة. الفنان ربما لا يأخذ السياسة على مَحمل الجدّ، لكن، إذا تعامل مع هذه القضايا بأية حال، يتعين عليه أن يعرف كلّ ما يتعلّق بها... وفي الوقت الحاضر، ما يتبقى

(١) نابوكوف، «بيند سينيستر»، ٨ - ك .

في يديك هو هجاء لوقائع مروِّعة جدّاً بحيث إنها في الحقيقة لا يُمكن أن تُهجى - لأنه كي تهجو أيّ شيء عليك أن تجعله أسوأ مما هو عليه.[1]

رد عليه نابوكوف قائلاً: «ذات يوم سوف تقرأها من جديد».[2]

في قلب نقد ولسون (في وسط الروايتين «السياسيتين» اللتين أنتجهما نابوكوف) تكمن المسألة المهمة، التناقض الكامل الأبدي - الواقع ضد الخيال. على العكس مما يؤكده ولسون، نابوكوف لا يفتقر إلى فهم، أو الاطلاع على، القضايا التي يُثيرها في (دعوة *إلى* قطع *رأس*) و(بيند سينيستر). والأكثر من ذلك، آراؤه في هذه القضايا تكمن حصراً ضمن حدود المشاكل التي تُثيرها. ثمة مثال على مؤلف غير مطلع على هذه المواضيع هو ولسون نفسه: إنه يتلقّى معلوماته من دراسات نظرية بدلاً من أن يتلقاها من تجربة عملية. نابوكوف لاحظ (الثورة الروسية) مباشرة، وواجه ألمانيا النازية بزوجة يهودية وابن، وعانى من حالات نزوح لاإرادية عديدة، وفقد كثيراً من أقاربه وأحبائه بسبب الهيجان السياسي لتلك الأزمنة. إن مشاكل نابوكوف هي مشاكل شخصية، إلا أنها أيضاً تقع في نطاق دنيا الفنون والآداب. إن ألمه الشخصي، بخاصة فيما يتعلّق بموت أبيه، هو ألم مُحصّن عميقاً في داخله بحيث إنه لا يظهر على سطح رواياته بطريقة هيّنة. مع أنه يُبعد نفسه عن المواقف السياسية، هو على الرغم من ذلك ينتقد، في كتاباته ناهيك عن أحاديثه وحواراته، طغيان الأنظمة الاستبدادية بنحو أفضل من معظم المعلّقين السياسيين. نقد نابوكوف لا يعتمد على القضايا الحالية أو مجموعة الأخبار اليومية وبما أنّ عمله مُركَّز أكثر على تحليل

---

(١) نابوكوف وولسن، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ٢١٠ - ك.

(٢) م. س.، ٢١٥، فيما يتعلّق برسالة نابوكوف - ك.

طريقة التفكير التي تُسيّر هذه الأنظمة، ملحوظاته واسعة النطاق - وجديدة على الدوام. يشرح ولسون التحدّي الفني بوضوح: الحقيقة المتعلّقة بهذه الأنظمة، بخاصة الشيوعية الروسية والفاشية الألمانية، هي حقيقة مروِّعة جداً بحيث إنها لا تُغري بالهجاء. ثمة تعقيد إضافي: أيّ لقاء فني مع حقائق الحياة المستساغة عقلياً، سواء تمت مقاربتها بطريقة جادة أو من خلال الهجاء، تُجبر الفنان على أن يواجه هذه المشكلة. الحقيقة المجرّدة وحدها لا تظهر فقط كي تفتقر إلى إحساس بالواقع، إنها تظهر كي تكون (ضد) الواقع. إن سبب نجاح الروايات الواقعية العظيمة من مثل (*آنا كارنينا*) (التي يُحبها نابوكوف) لا لأنها تحتوي على الحقيقة المجرّدة في سردياتها: إنّ ما يجعلها تصل إلى النجاح هو مسألة الأسلوب.

ولكن ماذا نفعل يا ترى مع رواية تسكن في فراغ؟ أو رواية يتكوّن واقعها من فراغ صغير مطوّق بـ«لا شيء» أكبر؟ في حياة آنا كارنينا، توجد مجموعة سطحية من المظاهر الخارجية، بالإضافة إلى نوع من الاستمرارية ونوع من الضمان أو الطمأنينة المبنية من أجل ذلك الواقع. في الواقع، إنّ إحدى الصعوبات التي قد تواجهها الشخصيات في الروايات الواقعية هي أنّ الحقيقة الخارجية لا تُعير نفسها لكثير من التغيير. التوتر والتطوّرات غير المتوقّعة تحدث بشكل رئيس في وعي الشخصيات. بالمقارنة، عالَم الدكتاتورية، كما يكتشف سنسيناتوس وكروغ، هو عالَم يطفح بما هو غير متوقع، ومستند إلى غياب الاستمرارية. الحقيقة الخارجية، سواء أكانت مُصطَنعة أو مُختلَقة و، في الاستنتاج الأخير، كاذبة، تحاول باستمرار أن تفرض نفسها على جميع جوانب الحياة الشخصية ومن هنا تعطل النظام الداخلي لكلّ إنسان. تعتمد عوالم استبدادية كهذه على ارتباطات وانفصالات ثابتة (نوع خاص من التحرر من الزمان والمكان) وتعتمد على «واقع كاذب». مع أنّ نابوكوف يصف بنحو صحيح المضطهِدين والجلادين

في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر) باعتبارهم مُهرّجين أغبياء، ما من شيء يُقلّل من رُعب ما يجري، انتهاك الحدود العقلية والجسدية للفرد. لئن كان بعض القراء من مثل ولسون يعتقدون أنّ هذا وحده ليس شيئاً مُرعباً جداً، فالسبب ببساطة أنهم لم يجرّبوا رُعباً كهذا.

تواجهنا هنا معضلةٌ أخرى: هل يُمكن ترجمة ما هو مُرعب ولا يُطاق في الحياة الحقيقية إلى شكل ممكن تحمّله بل وحتى شكل مُرضٍ في أعمال فنية معينة؟ علينا فقط أن ننظر إلى نجاح قصص الرعب، والأعمال الدرامية التلفزيونية. حين نقرأ عن معظم الجرائم الفاجعة، الشنيعة في هدوء وراحة منازلنا، هل نقدر فعلاً أن نفهم عمق المأساة؟ دعنا نصوغ كلامنا بطريقة أخرى: ما هي فائدة إعادة بناء ما حدث بنحو كامل أكثر و«بنحو أكثر واقعية» في العالم الحقيقي؟ بهذه الطريقة، إن تقديم المأساة هو إما مُشذّب جداً بحيث يُعطي لذة جمالية للقارئ، أو حقيقيّ جداً بحيث إنه يشل عمليات تفكير القارئ. على سبيل المثال، كيف نتعامل مع مسائل التعذيب في الأعمال الفنية؟ أليست الحالة المتعلّقة بالوصف المفصل لطريقة تنفيذ التعذيب، بالإضافة إلى حالة رد فعل الضحية تجاهه، تتفوق على أيّ سبر لوعي القائم بالتعذيب وفي الحقيقة على أيّ شيء آخر؟ في مناسبات كثيرة، وصفٌ من هذا النوع يقرر آلياً كيف سيكون رد فعل القارئ. على سبيل المثال، حالات وصف الطبيعة الاستبدادية للشيوعية الروسية لها نوعها الخاص من القراء وبالنسبة لأولئك الذين جرّبوها مباشرة - أليست حالات وصف كهذه هي تأكيد متجدد لطبيعة النظام الدكتاتوري؟ إن الجواب عن هذه المسائل يتعدّى مدى هذا الفصل وهذا الكتاب. مهما يكن من أمر، من الضروري أن نطرحها، مع أنها تظل من دون جواب. إن إثارة هذه الأسئلة تساعدنا على أن نتذكر العقبات التي تواجه نقاد روايتيْ نابوكوف السياسيتين، فضلاً عن القرّاء الآخرين.

حين نتعامل مع مواضيع كهذه، الشكل الوحيد للعمل الذي يسمح

بتفسير كامن هو النوع الذي يأتي من الخيال الاستشعاري، الذي بواسطة الوصول إلى ما وراء الواقع لا يزال يمنح للقارئ حيزاً صغيراً كي يتنفس. إنها الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها القارئ أن يفكر ملياً فعلاً في مواقف هي مواقف ذات طبيعة وجدانية أو عاطفية، وروايتا نابوكوف تمتلك هذه الخصائص. إذا ما هجونا الواقع، نحن نعيد تشكيل ذلك الواقع: على سبيل المثال، زنزانة سجن سنسيناتوس تظهر بكونها محاكاة ساخرة لغرفة فندق. ما هو مألوف فيما يتصل بزنزانة السجن لا يُوصف باعتباره شيئاً مُشوّهاً ضمن هيكل الرواية، غير أنّ الحقيقة المتعلّقة بالسجن تتكشف بطريقة أخرى. من خلال إزاحة الغطاء عن العلاقة الخفية بين شيئين ظاهرياً لا صلة بينهما، يكون القارئ قادراً على رؤية الشيء الذي نحن بصدده في ضوء مختلف، من زاوية مختلفة. هذه الأداة الأدبية (التي أُشير إليها باعتبارها استعارة وسوف أشير إلى أدوات إضافية في الفصول التالية) هي أداة ثابتة في (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). الأشياء تُوصَف بانحراف أو بالتواء بسيط، بنحو منحرف قليلاً، أو غير مُتزنة بقيمتها المتجانسة. نبرة الصوت التي يستعملها السجان حين يتكلّم هي مثال واحد من هذا النوع. ما هو مألوف يغدو مشوهاً قليلاً، وهكذا تكون أيضاً الطريقة التي تُوصَف بها الأشياء: الموقع أو مسرح الحدث الذي نفكر فيه باعتباره طبيعياً يطرأ عليه تغيير جوهري. وحالما تصل إلى اللحظة الكوميدية، ينفتح باب مسحور تحت قدميك بنحو مضحك ومن دون سابق إنذار. هذا يذكّرنا بوصف نابوكوف لأسلوب غوغول: «مزيج من حركتين: رجّة وانزلاق». هذه الأداة لها خاصيتان مهمتان: الأولى هي أن القارئ يصبح منخرطاً في عملية إزاحة غطاء السرد، والثانية هي أنّ القارئ يُبقي بُعده عن السرد نتيجة التجربة الكاذبة ظاهرياً. بهذه الطريقة، التجربة الحقيقية تُنقل إلى القارئ و، في الوقت نفسه، العمل يفرض بُعداً جمالياً؛ هذا عنصر مهم بالنسبة لأيّ عمل فني.

طوال (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، يحاول نابوكوف أن يجعل المألوف غير مألوف عبر عملية إقصاء. كلّ بنية رواية تؤوي حُكماً جمالياً أو أخلاقياً؛ بالنسبة لنابوكوف، المبادئ الأخلاقية والفن يسيران يداً بيد. بدءاً من الصفحات الأولى تحديداً من كلّ رواية، يتضح أننا ندخل عالَماً تكون فيه الشخصية ضحية التنمر والسخرية، حيث الأحلام والأفعال كلاهما موضع شك. يبدو كما لو أنّ الرواية تعني حالاً أن تعكس مشاعر القارئ وتسخر منها. أورويل، في (١٩٨٤)، يحاول أن يحوّل العالم الوهمي، المصطنع (أو قصص الخيال العلمي) إلى شيء عادي؛ نابوكوف في هاتين الروايتين، يتحرك في الاتجاه المعاكس. ونتيجة لذلك، ينتهي بمفارقة: يُطلب من القارئ أن يُصدّق حقيقة عالَم يناقض نفسه باستمرار. كلتا روايتيْ نابوكوف تستند إلى نوعين من الرفض. أحدهما رفض توقعات بطل الرواية، والثاني، بنحو أكثر مهارة، رفض توقعات القارئ. إلا أنّ السؤال الذي ينبثق هو: ما الذي يجذب القارئ بقوة إلى الرواية ويجعل إقامة علاقة ما شيئاً ممكناً؟ في (١٩٨٤)، يُريدنا الكاتب أن نصدق عالَم الرواية، أن ندخل إلى هذا العالَم، وأن نتخيّل أنفسنا باعتبارنا بطلها.[١] روايات نابوكوف لا تتوقع أن يتبع القارئ هذه العملية. من الجليّ، أنّ القارئ لا يرغب أن يندمج مع شخصيات من مثل همبرت همبرت أو كينبوت، بل حتى مع شخصيات من مثل پنين أو سنسيناتوس فإن الطريقة التي يُقدّم فيها السرد ويتطور هي طريقة متناقضة جداً بالنسبة للقارئ كي يرويها تتعلّق تماماً بالبطل، أو كي يندمج مع وضعه. إن حيلة نابوكوف أو أداته هو ألا يشغل القارئ

---

(١) نابوكوف، «دعوة *إلى قطع رأس*»، ٧. نابوكوف لا يعتبر رواية جورج أورويل أكثر من كونها «قصة دعائية». فيما يتعلّق بالدفاع عن وفاء جورج أورويل كمثال على براعة نابوكوف، انظر رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٥٢ - ٥٣ - ك.

بالتحدّي بالذات. إنه بالأحرى، يسحب القارئ خارج الكسل الذي تُحفزه المواجهة بنحو لا مَفرّ منه.

خيطان يمران عبر (دعوة *إلى* قطع رأس) و(بيند سينيستر): «الشفقة» و«المحاكاة الساخرة». إن جمع هذين الخيطين في موضوع الرواية هو جمع بسيط في شكله. في الروايات المتأخرة، على أية حال، يصبح معقداً أكثر (ويصل إلى ذروته في [*لوليتا*]). هنا، نقابل المضطهِد وتفويضاته عبر المحاكاة الساخرة وننتبه إلى البطل بحنو. الثيمتان تتقدّمان في انسجام، تسيران في خطين متوازيين. في العمل المتأخر فقط نجد الثيمتين تتحدان في شخصية واحدة والفضاءين يلتحمان معاً. الفضاء الخارجي في (دعوة *إلى* قطع رأس) و(بيند سينيستر) يعود إلى الشخصيات السلبية والفضاء السيكولوجي الباطني يعود إلى الشخصيات الإيجابية. سنسيناتوس وكروغ يظلان سجينَي الفضاءات الدائرية لسجانيهما، مع أنّ الفضاء الخارجي، بكلّ ما يحتويه، يوجد فقط طول المدة الزمنية التي يعتقدان أنه فضاء حقيقي. حالما ينهض سنسيناتوس، الذي سيُعدَم في موعد قريب، يفقد الجلاد هالة الحصانة أو المَنعة العائدة له والعالم الخارجي ينهار. لا يكمن تفرّد هذين العملين في نهايتيهما السعيدتين غير المتوقعتين بل في تعايش عالَمين غير متجانسين على مدى وقت طويل جداً، طوال الروايتين.[1] كيف، إذاً، كان بطلانا قادرين على تحمّل هذين العالَمين الوهميين؟ ألم نطرح دوماً هذا السؤال بعد انهيار نظام دكتاتوري؟

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٦٢. رَمپتون لا يأخذ تفاؤل نابوكوف على محمل الجد، للسبب البسيط أنه في العام ١٩٨٤، فحكومة البلشفيين كانت لا تزال قائمة - ك.

٦

(دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر) تُرغمان القارئ على أن يواجه فن القص بطريقة مختلفة أساساً. كلتاهما تعاملان أفكار الأصالة بواسطة تقنية كان يعتبرها الشكلانيون الروس جوهرية بالنسبة للتعبير الفني: تقديم أشياء عادية بطرائق غير مألوفة أو غريبة، كي يحصلوا على وجهات نظر جديدة ويروا العالم بطريقة مختلفة[(١)] أو (*ostranenie*). جادل الشكلانيون قائلين إن الفنون كلّها، بما فيها الأدب، يجب أن تصف أو تنعت الأشياء من خلال تحويل المألوف إلى مجهول أو غريب، ويحرف انتباهاً جديداً إلى الأشياء التي أصبحت عادية أو مسلّماً بها. ينتج التأثير، بحسب الرأي الشكلاني، لأن العمل الفني يُظهِر حالاً ما هو حقيقي، إلا أنه أيضاً يُميّزه عن واقعه اليومي من خلال علم الجمال. كان الشكلانيون الروس يعتقدون أنّ هذا التمييز هو شيء أساسي بالنسبة لهدف أيّ عمل فني واقعي. إن تقنية الـ(defamiliarization)[(٢)] واضحة أكثر في بعض الأشكال الفنية، وليست مقتصرة على مفاهيم ما هو واقعي.[(٣)] على سبيل المثال، الفن السردي، غني بالتقليد، يتبع سلسلة من الصيغ البلاغية التي أصبحت مألوفة بمرور الزمن وعبر التكرار، وجعلت منها مبتذلة وغير مؤثرة. القصص الجديدة تعمل ضد هذه المواضيع المألوفة والأبنية والتقنيات المكررة. كلّ رواية جديدة تعطل أو تخرّب الأنظمة الأدبية المُستنزَفة من خلال «تعريتها»، أو بواسطة استعمال الهجاء، الكاريكاتير، أو

---

(١) تقديم أشياء عادية بطرائق غير مألوفة أو غريبة، كي يحصل القراء أو الجمهور على وجهات نظر جديدة ويروا العالم بطريقة مختلفة: وردت بالإنكليزية في كلمة واحدة defamiliarization - م.

(٢) defamiliarization: هذا المصطلح يعني جعل الأشياء غير مألوفة - م.

(٣) إلريخ، «*الشكلانية الروسية*»، ١٧١ - ١٩١، ٢١٢ - ٢٢٩ - ك.

المحاكاة الساخرة، على سبيل المثال. هذه القصص المُدّمرة تعكر وتبلبل ما أصبح تقليدياً ومألوفاً بالنسبة للقارئ. في بعض الأحيان، هذه الاستراتيجية يُمكن أن تؤدي إلى أن تنتزع القارئ من منطقة راحتهم، تصدمهم بواسطة تقديم أشياء عادية بطريقة غير مألوفة أو غريبة، «تعكّر السلام»، بحسب وصف جيمس بالدوين.

الناقد ڤيكتور شكلوڤسكي، وهو أحد موسسي (الشكلانية الروسية)، ابتكر المصطلح في العام ١٩١٧.[١] كان شكلوڤسكي يعتقد أن حيواتنا، ومن هنا إدراكاتنا، تُصبح مألوفة، آلية. بدلاً من الاعتماد على عملية التفكير والخيال، جادل قائلاً، إدراكنا يتراجع إلى ما هو غير واع، يضمحل من دون أن يترك انطباعاً. بحسب شكلوڤسكي، العادة تمنعنا من رؤية الحضور أو الوجود الحقيقي للأشياء. ردود الأفعال تصبح روتينية وانعكاسية من التصوّرات السابقة. الفن، من الناحية الثانية، يُضفي طابعاً على الأشياء التي أصبحت خطوطاً خارجية غير مُتخيّلة ببساطة، من خلال استعمال تفاصيل غير مألوفة، تفتح عيوننا على ما عجزنا حتى الآن عن رؤيته. الفن يجعلنا نرى بيئتنا من جديد.[٢] تكشف الـ(defamiliarization) الواقع و، في الوقت نفسه، تشوّهه. هذا الشيء ينطبق على العالم الواقعي مثلما ينطبق على الفن. السبب هو أنّ كلّ عمل فني، سواء أُبدع بنحو واعٍ أو بخلاف ذلك، هو، من بين أشياء كثيرة، رد على أعمال فنيةٍ سابقة؛ تحدث الـ(defamiliarization) في نطاق الأنظمة أو الأبنية الفنية. نرى هذا بجلاء في بناءَيْ (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). إن كتل بناء هاتين الروايتين (والطريقة التي تُوحّد وتُقدم بها) تكون بصورة ما بحيث تحلّ محلّها في الوقت نفسه باعتبارها روايات جديدة وتهجو الروايات

(١) شكلوڤسكي، «الفن بوصفه تقنية» - ك.

(٢) م. س.، ١١ - ١٣، بالأخص فيما يتعلّق بـ «العادة» و«الإدراك» - ك.

الأبكر منها، سواء أكانت يوتوبية، قوطية، أو رومانسية، أو حتى واقعية أو اشتراكية. عبر الـ(defamiliarization)، يتحوّل القَصّ إلى نقد للقص في نطاق طبقات الروايتين كلتيهما.

إن عمل (الشكلانيين الروس) يُعيد إلى الذهن فكرة الوعي في قلب روايات نابوكوف. كلّ الأشياء التي نخفق في رؤيتها بطريقة واعية، بالإضافة إلى سائر الأشياء التي أصبحت آلية بالنسبة لنا، تتبع صيغةً جاهزة وبشكل من الأشكال لم تعد موجودة. في (*دعوة إلى قطع رأس*)، سنسيناتوس، هو الواعي الوحيد في عالم الرواية، يكتشف الطبيعة المزيفة لسائر الأشياء التي تُحيط به. لهذا السبب بالضبط يتحوّل طقس قطع الرأس إلى طقس تحرير، لأن الأكاذيب أو العلاقات الكاذبة لم تعد قادرة على خداعه. في رأي سنسيناتوس، الكتابة هي الطريقة الوحيدة لرؤية الأشياء بطريقة مختلفة. إذا كانت العادة تجعل العقل كسولاً وبليداً وتجهزه لأن يتقبل كلّ الفرضيات السابقة، لغة طريقة التفكير هذه، بنحو مشابه، تعتنق كليشهات عديمة المغزى. ثمة مثال حيّ على ذلك هو لغة المضطهِدين والجلادين في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). إنها لغة لصيقة بالمعتقدات والطقوس المتكررة، عديمة المعنى، لغة مُبتذلة أيّ أنها مُستهلكة وغير مؤثرة. إن تعبيراً كهذا، كونه أُبعد عن أصوله وبات عقيماً وعاجزاً عن وصف الظواهر التي تحيط بنا، لم يعد يُلبي الغرض. فقط عبر علاج الخيال، وعبر استعمال لغة فكر خلاق، نستطيع أن نكتشف ثانية ونُعبّر، مرة أخرى، عن القدرة الحقيقية لأشياء مختلفة كثيرة جداً.

في الوقت الحاضر، العلاقة بين الصورتين الفوتوغرافيتين القريبتين في غرفة مكتب سبستيان لا بد أن تُصبح أوضح. إن أسطورة الـ(*الخِسة*) هي نفس أسطورة الدكتاتورية؛ صورة الطفل البريء ليست عَرَضية: طريقة التفكير الشمولية هي في حاجة إلى حيل من هذا الطراز. إنها تحتكم إلى أعمق العواطف الإنسانية برؤية تخلق هناك ملاذاً للدكتاتورية

وتمكينها من التكاثر فيما يتم الحفاظ عليها، مختبئة في مَشهَد صريح. إنها تستفيد من الحب الأبوي، الروح الوطنية، حب المرء للغته، الالتزام بالقيم الإنسانية، و، بالطبع، الفن في مجهود كي يغرس في الذهن فكرة واحدة وينجز مَطلباً واحداً. بهذه الطريقة، الإبداع الفردي تتفوّق عليه العقلية الجماعية، وكلّ شيء يتقلّص إلى تفاهة.[1]

الصورتان الفوتوغرافيتان المعروضتان في غرفة مكتب سبستيان ترتبطان بشكل مباشر مع ڤاسيلي جوكوڤسكي، صديق پوشكين ومنفّذ وصيته الأدبية، الذي اقترح أن تكون طقوس تنفيذ الوصية مُتفننة ومُجمّلة. الاهتمام الزيني يُمكن ملاحظته في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). كلا الجلادين في (*دعوة إلى قطع رأس*) والمضطهِد (تود) في (*شريط عريض مائل في ترس*) يبذلان أقصى ما يستطيعان كي يحصلا على موافقة سجينيهما ومصادقتهما. بهذه الطريقة يسعيان إلى تحسين سلوكهما. وكنتيجة معاكسة، يُوصفان بأنهما ليسا فقط بشعين بل بائسين أيضاً. نلاحظ الجانب القبيح من القائم بالتعذيب في أيّ رواية تتعامل مع هذا الموضوع. على أية حال، عند نابوكوف، نكتشف الطبيعة الكاذبة للمعارضين من خلال أفعالهم البائسة والجديرة بالرثاء. حتى لا نتصور أنّ أمنية تحطيم جسد السجين وروحه هي موضوع جاد جداً كي نجعل القارئ يقهقه، إننا في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر) نعرف أنّ الضحك، هذا الشكل الخاص من الضحك الذي يحفزه (*البشع*) و(*البائس*) هو ضحك ضروريّ، وكم هو شيء مهم أن نجعل أنفسنا معتادين على الحلاوة الكاذبة للقشرة التي تكسو الأشياء القبيحة والحقائق المريرة.

عموماً، إن الأسلوب الذي يقارب فيه الكاتب عمله[2] يخلق

---

(١) أولتر، «دعوة إلى قطع رأس»، ٥٦، من أجل شرح إضافي يتعلّق بحاجة الدكتاتورية إلى (الخِسة) - ك.

(٢) هنا تتحدّث آذر نفيسي عن نفسها، إذ ذكرت في النص الإنكليزي (عَمَلها) - م.

مجموعة متألقة. إنه في هذه المملكة المحدودة تتخذ العلاقة بين القارئ والعمل شكلها. من الجمل الافتتاحية لهاتين الروايتين، نجد أنفسنا في داخل لعبة من نوع معين. والأكثر من ذلك، هذه اللعبة ليس لها صلة بموضوع الرواية. هنالك لاعبان: السجين والسجان. السجين - سواء أكان سنسيناتوس أو كروغ - يبقى هو نفسه طوال الرواية، في حين معارضوه يلعبون أدوار شخصيات مختلفة: السجان، الجلاد، الطاغية. اللعبة، بالطبع، هي تمثيلٌ للواقع. إنه شيء صحيح أنّ ما نراه دوماً يبدو غير حقيقي، كما لو أنه مجرد لعبة؛ لكن في الوقت ذاته إنه كذلك يبدو حقيقياً، لأنه الواقع كما يُقدّم في داخل اللعبة. بالنسبة لمرتاد صالة المسرح، الممثل أو الممثلة على خشبة المسرح هو أو هي في الوقت نفسه وجه يتعرّف إليه المشاهد و(تجسيد) الدور الذي يمثله هو أو هي. إن الجمهور الذي يحضر مسرحية معتاد على هذه الازدواجية، حتى ولو بصورة غير واعية فحسب. بالمقارنة، قارئ الرواية التي تستفيد من هذه الوسيلة سوف يُدرك التعقيد في بناء الرواية، حين تكون مفاهيم الاحتمال غير مستقرة. روايات من هذا الطراز تعطل وتهيّج عقل القارئ بالإضافة إلى الواقع المُقدَّم فيها.

إن العقبات التي يضعها الكاتب في درب القارئ هي عقباتٌ لغوية أولاً ومن ثم بنائية. العقبات تُعيق أو تُغيّر فهمنا للنص، وهو ما شجع عليه الشكلانيون الروس. كيف يكون رد فعل القراء حيال هذه الصعوبات؟ إنهم إما ينحون الرواية جانباً، يُخرجون الرواية من الباب نفسه الذي أدخلوها منه، أو يستأنفون القراءة، بفضل ولعهم وحب اطلاعهم. على أية حال، يتعين عليهم أن يتوقفوا قليلاً عدّة مرات بما أنّ كلّ عقبة تمنعهم من أن يكونوا مستغرقين في عالَم الرواية، وكذلك لأنّ كلّ حاجز يجبرهم على أن يقلّبوا الرأي ويُعيدوا التفكير. في هاتين الروايتين، فقط العقلية الشمولية التي يُشَك فيها وتتم معاينتها؛ وكذلك طريقتنا الخاصة في رؤية شكل الرواية. القارئ يُسحَب خارج عالم

آمن. تتكشف عادات قراءته وأفكاره المكوّنة سلفاً. ليس فقط مسيو پيير الذي يُريد أن يفكر الجميع على غراره؛ الـ(تود) ليس هو الطاغية الوحيد. في هاتين الروايتين، كما يكتب ديڤيد رمپتون، لم يكن نابوكوف فقط يُفبرك الأخيلة كأشياء؛ إنه يُبدِع خطاباً عضوياً.[1]

بهذه الطريقة يعزز الإدراكُ النقاشَ المتعلّق بالشمولية الذي يصل وراء حدود الرواية. توسّع الرواية هذا الإدراك للقارئ، الذي يتوقع أن تتبع الرواية بناءً يتوافق مع عاداته وطقوسه، التي توفر تمريناً أدبياً بسيطاً مليئاً بالمفاهيم المألوفة بالإضافة إلى رسالة وخطوط هادية مُتوقَّعة. (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، على أية حال، لا هما يقودان القارئ في الاتجاه الصحيح ولا تزودان مجموعة جديدة من التعليمات. في حقيقة الأمر، القارئ الذي قَبِلَ «الدعوة» التي قُدّمت إليه بواسطة واحدة من هاتين الروايتين يصعب عليه أن يُخمن النتيجة؛ ولا يصل إلى أيّ حُكم خاص أو رأي مهم. ما هو مهم هو عملية القراءة. مهما يكن من أمر، أليس صحيحاً أنّ معظمنا يفضلون العالم البسيط، غير المُزعج الذي يعود إلى مسيو پيير أو الـ(تود) على العالمين الوحيدين والحافلين بالخطر العائدين لـ سنسيناتوس أو كروغ ؟ هل يحس أيّ واحد منا، على غرار سنسيناتوس، بأنّ حبلاً سرياً غير مرئي يربطنا بعالَم آخر؟ إنه ليس سؤالاً سهلاً كي تتم الإجابة عنه. غير أنّ هاتين الروايتين هما معنا الآن، وباستطاعتنا أن نعود إليهما ونقرأهما ثانية، نفكر فيهما من جديد. أُم سنسيناتوس تقول: «يبدو لي دوماً أنّ الحكاية العجيبة تتكرر المرة تلو المرة، وأنا إما ليس لدي الوقت لفهمها، أو غير قادرة على فهمها، ومع ذلك شخصٌ ما يستمر في تكرارها عليّ بلا انقطاع، بصبر كبير».[2]

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٦٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ١٠٤ - ك.

الفصل الرابع

القسوة

پنين

١

في (دعوة *إلى قطع رأس*)، تستعيد أُم سنسيناتوس بشاعات شديدة الصغر من طفولتها. إنها أشياء محددة، لم تكن ملتوية ومشوّهة، بل تالفة كلياً. الأشياء الرهيبة غير السوية، المدعوة (*nonnons*)، هي أشياء سخيفة ومُحيّرة، بيعت مع مرآة تشوّه كلّ شيء، تزوّد صورة ناقصة لكلّ ما تعكسه. لكن مع (*nonnon*) موضوعة قبالتها، «البقع القبيحة تصبح في المرآة صورة مدهشة، مُرهَفة؛ الأزهار، سفينة، شخص، منظر طبيعي».[١] يعتبر عددٌ من النقاد هذه المرايا أنها تمثل العالم المقلوب ظاهرياً وهو، في الحقيقة، العالم السحري للفن، خداع بصري في الفن.[٢] عالَم (پنين) (١٩٥٥) هو على وجه الدقة عالَم من هذا النوع. إن البُعد المهم جداً للرواية هو العلاقة بين الكاتب، راوي الرواية، والشخصيات: نابوكوف / الراوي / پنين. لقد رأينا الخطوط الخارجية الأولية لهذه الآصرة أو العلاقة في روايات أبكر: في (دعوة *إلى قطع رأس*)، سنسيناتوس ينجح في تحرير نفسه من قيود عالم

---

(١) نابوكوف، «*دعوة إلى قطع رأس*»، ١٠٥ - ك.

(٢) هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١٣٩ - ك.

كابوسي، ويدخل عالماً ينتمي بنحو لا ريب فيه إلى مُبدعه. في (بيند سينيستر)، الكاتب - الراوي ينقذ كروغ بنحو علني أكثر. في (پنين) تصل وسيلة التحرير هذه إلى ذروتها، على أية حال. سنسيناتوس وكروغ، بالإضافة إلى شخصيات نابوكوف الأخرى، تسافر في الختام إلى عالَم تكون خاصيته المميزة، وفقاً لكلمات نابوكوف، «الجمال زائداً الرحمة»، وهذه الخاصية يعتبرها «أقرب تعريف يمكننا أن نحصل عليه للفن»[1]، توأم دنيوي أو بديل عن الفردوس المفقود. على أية حال، (پنين)، تُروى بصوت الشخص الثالث، وتنتهي بنحو غير متوقّع وبنحو مُذهل، بسبب التوتر القائم بين الراوي وبطل الرواية.

(پنين) تنتمي إلى نَسَب سرديّ خاص أشهر وأفضل مثال لها بنحو قابل للجدل هو رواية (دون كيخوته). هذه الأنواع من الروايات لها خاصيتان متصارعتان أو متناقضتان. الأولى، أدوات وابتكارات كُتابها الواعية (أو غير الواعية) تجعلها مُستحبة من قبل مُنظرين أدبيين كُثر، وتمكنهم من الاعتماد على تشكيلة واسعة من النظريات كي تستجيب لهم، وبذلك يكتشفون أو يطورون نظريات جديدة. ثانياً، أعمال سردية كهذه مُنظمة حول الشخصيات الروائية التي تميل حالاً لأن تتيه ما وراء كُتبها (وقد سلّط عليها أكثر النقاد، الفنانين، والرسامين التوضيحيين ضوءاً إضافياً). إنها تستوطن عقول جمهور أوسع، أناس لم يقرأوا حتى الروايات. هذه الشخصيات من مثل هاملت أو دون كيخوته، تعيش على مدى قرون، إلى الأبد، في عقول وشبكات ثقافية عائدة للقراء وغير القراء على السواء. هذا الأمر هو بنحو خاص هكذا لأنّ قراءً أو نقاداً كثيرين متيقنون من أنّ تفسيرهم لـ، على سبيل المثال، (*هاملت*)، هو التفسير الصحيح. بمعنى آخر، بطل الرواية والقارئ يوجدان في علاقة جديدة، بما أنّ الشخصية تتحرر باستمرار من سرد الكتاب نفسه كي

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ٢٥١ - ك.

تروي القصة من دون عوائق، بلغة وأسلوب راوٍ جديد. كما يعمل الناقد كي يحتوي (*هاملت*) فكرياً، هاملت نفسه يوجد خارج الحقل النقدي ووراء الاحتواء.[١]

في ربيع العام الأكاديمي ١٩٥١ - ١٩٥٢، نابوكوف، الذي لم يكن مولعاً بـ(*دون كيخوته*)، علّم فصلاً في موضوع رواية سِرڤانتس في هارڤرد. كانت (*دون كيخوته*) أحد مواضيع الكورسات الأثيرة في الجامعة. الناقد الشهير هاري ليڤن كان يُعلّم الصف عادة. في غيابه، ناقد من مثل آي. أي. ريتشارد يدخل إلى الصف، أو كاتب من مثل ثورنتون وايلدر. نابوكوف أعاد (*دون كيخوته*) المنشقة إلى نص سِرڤانتس، وراح يُقدّم تحليلاً مفصلاً، شديد التدقيق، وجديداً. ونتيجة لذلك، كانت محاضرة نابوكوف في (*دون كيخوته*) قد زوّدت أجوبة لكثير من التعليقات التي كانت سائدة وقتئذ. كما يفسر غاي داڤنبورت[٢] في تقديمه لمحاضرات نابوكوف، حين تُطرَح شخصية (دون كيخوته) في أيّ مناقشة، المسألة هي كيخوته مَن هذا الذي يبرز للعيان بنحو لا مَفرّ منه: كيخوته جول ميشليه[٣]؟ كيخوته ميغيل أونامونو[٤]؟ كيخوته جوزيف وود كروتش[٥]؟ بالمقارنة، نابوكوف لا

---

(١) يقدّم أولتر مقارنة مُفصلّة بين «*دون كيخوته*» وروايات نابوكوف (بخاصة [*نار شاحبة*] في «*سحريّ جزئياً*»، ١ - ٢٩، فيما يتعلّق بـ «*دون كيخوته* »؛ ١٨٠ - ٢١٨، فيما يتعلّق بـ «*نار شاحبة*» - ك.

(٢) غاي داڤنبورت (١٩٢٧ - ٢٠٠٥): كاتب، مترجم، مفكر، رسام، رسام رسوم توضيحية أميركي - م.

(٣) جول ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤): مؤرخ فرنسي. وهو أول فيلسوف استخدم وعرّف كلمة (عصر النهضة) (بالفرنسية كلمة واحدة) - م.

(٤) ميغيل أونامونو (١٨٦٤- ١٩٣٦): فيلسوف وشاعر وروائي ومؤلف تمثيليات إسباني باسكي. اكتسب عداء أربع حكومات متعاقبة بسبب نقده السياسي الجريء - م.

(٥) جوزيف وود كروتش (١٨٩٣ - ١٩٧٠): كاتب أميركي وناقد وعالم طبيعة. كتب عن الطبيعة في جنوب غرب أميركا، وطوّر فلسفة وحدة الوجود - م.

يتخذ فقط موقفاً مناقضاً بتفسيره التحريفي، سابحاً ضد التيار، بل يوفر تحليلاً استثنائياً هو فريد في نوعه.[1]

أبدأ هذه القراءة لـ(پنين) بتفسير نابوكوف لـ(دون كيخوته) لأنه يكشف العناصر البنائية الرئيسة لـ(پنين)، مع أنه يوجد تشابه قليل بين الروايتين. لا أُلمّح هنا إلى مسألة كيف إن إحدى الروايتين ربما نجد مرجعها في الأخرى، بخاصة فيما يتصل بالتشابهات في موضوع الرواية، أو ما يستحضره نابوكوف بتعمّد في رواياته من خلال ذكر المراسلات أو النقائض (جمع نقيضة)، من مثل الطِباق مع (*آنا كارنينا*) في بداية (*آدا*). علاقة أعمق تربط (پنين) بـ(دون كيخوته) (ورواية [*التحول*] لكافكا) وقصة [*المعطف*] لغوغول)؛ بنحو لا ريب فيه، الفارس الساذج الذي أبدعه سِرڤانتس وبروفيسور نابوكوف المثالي الذي ينتمي إلى الأسرة نفسها من الشخصيات الروائية، وهي علاقة تتجاوز الزمان والمكان. مثلما يُشير بويد، (پنين) هي رد نابوكوف على (دون كيخوته).[2]

(دون كيخوته) هو كتابٌ من النوع الذي يصعب أن نتذكر حبكته. بدلاً من ذلك، يتذكر المرء وقائع فردية، تعاقبات معينة من الأحداث، من مثل لمّا يحارب بطلنا طواحين الهواء بالرماح، متخيّلاً العمالقة. إنّ حبكة (دون كيخوته) هي بشكل عام يُحدّدها تكوّنُ الشخصية: إنه كيخوته نفسه الذي يخلق حبكة الرواية وفي الوقت ذاته يُخفيها من خلال شخصيته الفريدة، وهي شخصية شفافة وقاتمة في آن واحد. الشيء نفسه يمكننا أن نقوله عن شخصية پنين. كما بمستطاعنا القول إنّ (پنين)، على غرار (دون كيخوته) تُلغي التعريف السائد للرواية التقليدية، معتمدين، بالطبع، على النقاد الذين نتفق معهم: أولئك

(١) نابوكوف، «*محاضرات في [دون كيخوته]*»، xiv - ك.
(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٧٢ - ك.

الذين يعدّون (دون كيخوته) أول رواية حديثة (في منحى تحوّلها من رواية غرامية) أو أولئك الذين يصنفونها بكل معنى الكلمة باعتبارها رواية. لو سألنا ما هي حبكة (پنين)، سيكون جوابي: وصف للأحداث التي جرت على مدى حقبة زمنية في حياة تيموفي پنين، وهو أستاذ جامعي من أصل روسي في جامعة أميركية. وراء هذا، پنين (مثل كيخوته) ينتمي إلى مجموعة من الشخصيات الروائية التي تتحاشى وتتجاوز تخوم هياكلها السردية، هاربة إلى الأبد. يكتب نابوكوف عن شخصية كيخوته بوصفه «ضربة عبقرية من جانب سِرڤانتس، تلوح بنحو مُذهل فوق أفق الأدب، عملاق مُرهَق يمتطي فرساً ضامراً، بحيث إنّ الكتاب يحيا وسوف يحيا من خلال الحيوية التامة التي زرقها سِرڤانتس في الشخصية الرئيسة».[1] إنه ظل طويل بلا ملامح يُلقى على الأجيال القادمة المُتفتحة. تحذير نابوكوف هو أنّ (دون كيخوته) ليست فقط واحدة من أعظم الروايات في العالم بواسطة حبكتها: إنها تقدم «حكاية عشوائية كشكولية[2] جداً». هذا أحد براهين نابوكوف الرئيسة: شخصية كيخوته أو الخاصية المُدرَكة تكتسب عظمة هي أبعد من عظمة (دون كيخوته) وبشكل من الأشكال تفلت من قبضة سِرڤانتس (والمِلكية المُتخيّلة لقارئ تالٍ - رواة تالين يعدّون أنفسهم مبدعيه ومالكيه). في الحقيقة، بفضل شخصية كيخوته غير المنتهية، المتجددة أبداً تحقق (دون كيخوته) خلودها.

يُثير نابوكوف مسألة القسوة في عالَم دون كيخوته، «قسوة شنيعة»، درجة من الوحشية تبدو مبررة في عيون الشخصيات في الرواية (وحتى في عيون الكاتب نفسه). تاريخ تلك الحقبة الزمنية، بخاصة التاريخ الإسباني في زمن حياة سِرڤانتس، يؤطر وصف هذا المستوى من

(١) نابوكوف، «*محاضرات في [دون كيخوته]*»، ٢٧ - ٢٨- ك.

(٢) كشكولية: مؤلفة من أجزاء مختلطة او متفاوتة - م.

الوحشية باعتبارها شيئاً لا مفرّ منه؛ سِرڤانتس يتبع ببساطة معايير زمنه. على أية حال، البطل، الهزلي عمداً، بشكل من الأشكال يولّد الحنو بالإضافة إلى الضحك. يظهر كيخوته، في حيويته، ووفائه، وأفعاله العفوية المتعلّقة بالشفقة، كي يمتلك استقلالاً ذاتياً جديراً بالاحترام فيما يتعلّق بالشخصية. يهاجم نابوكوف أولئك النقاد الذين وصفوا كتاب سِرڤانتس باعتباره أعظم رواية كُتبت حتى الآن، أو باعتباره «إنجيل الجنس البشري»، كما سمّاه سان - بوف، أو قالوا إنه كتاب فكاهي وإنساني، مليء بـ«أناس حساسين، ذوي ذكاء حاد».[1] في كلمات نابوكوف، إذا نحّى النقاد الأيديولوجية جانباً وأعادوا قراءة الرواية باهتمام أكبر، هم أيضاً سوف يصلون إلى الاستنتاج القائل بأنّ (دون كيخوته) هي «إنسيكلوبيديا القسوة» وهي «واحدة من أكثر الكتب مرارة وبربرية التي سُطرت حتى الآن»، مع أنه، يعترف قائلاً، «قسوتُها قسوةٌ فنية».[2] يُقدّم نابوكوف قائمة مفصلة بالأعمال الجسدية القاسية والانتهاكات العقلية في الرواية، مُشيراً إلى أن «سمفونية الوجع العقلي والجسدي المُقدّمة في [دون كيخوته] هي قطعة موسيقية لا يُمكن عزفها إلا على أدوات موسيقية تنتمي للماضي البعيد. ولا يتعين على أحد أن يعتقد أنّ أوتار الوجع تلك ترن في يومنا هذا في الدكتاتوريات البعيدة وراء [*الستائر الحديدية*]. الوجع لا يزال يلازمنا، يُحيط بنا، بيننا».[3] إنه موجود في كلّ يوم، يُخبرنا نابوكوف، على سبيل المثال، حين يتم التنمر على الأطفال المعجزات، في معاملة الشرطة للمشردين، في الممارسة المهنية السيئة المتأصلة حتى في أفضل الحكومات. نجد هذه الأشياء كلّها في (پنين)، أيضاً.

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في [دون كيخوته]*» ، ٨- ك .
(٢) م. س.، ٥٢ - ك.
(٣) م. س.، ٥٦ - ك.

كوننا فكّرنا ملياً في هذه النقاط الرئيسة في تفسير نابوكوف لـ(دون كيخوته) (خلودها وقسوتها)، نعود إلى مسألة الارتباطات والعلاقات. فيما تتكشف وجهات نظر نابوكوف في محاضراته، إنه يكشف فقط بنحو غامض وغير مباشر العلاقة بين راوي الراوية وبطلها. هل إنّ راوي (دون كيخوته) يضحك على كيخوته بالإضافة إلى الشخصيات الأخرى في الرواية؟ إذا كان الأمر كذلك (ويعتقد نابوكوف أنّ هذه هي الحالة)، فما هي طبيعة العلاقة بين الراوي وبطل الرواية؟ يستنتج نابوكوف أنّ استهزاء كيخوته يحث أخيراً القارئ كي يشعر بالتعاطف معه، وأنّ الهجاء الذي كان يستهدف كيخوته في البداية انتقل ليستهدف الراوي والقارئ: نتيجة لتعاطفهما، الراوي والقارئ يتعرّضان للهجاء. من وجهة نظر نابوكوف، يفصل كيخوته نفسه تدريجياً من الكتاب الذي صنعه. إنه يغادر بلاده ومكتب مؤلفه، «يطوف الفضاء بعد أن طاف إسبانيا». لهذا السبب اليوم نجد كيخوته حتى أعظم وأكثر شعبية مما كان عليه في زمن سِرڤانتس. كما يُعبّر نابوكوف، «كان قد ارتحل طوال ثلاث مئة وخمسين سنة عبر غابات الفكر البشري وسهوله الجرداء الجليدية - وكان قد اكتسب حيوية ومنزلة رفيعة. نحن لم نعد نضحك عليه. وصفه المتباهي هو الشفقة، شعاره هو الجمال. إنه يتصدّى لكلّ ما هو رقيق، مهجور، طاهر، غير أناني، شهم. المحاكاة الساخرة باتت قدوة»[(1)].

٢

في (پنين)، أيضاً، المحاكاة الساخرة تُصبح قدوة. پنين وكيخوته متشابهان بما يكفي بحيث إنّ پنين يُمكن أن يُعد سليلاً أدبياً لكيخوته، مع ذلك يبقى هنالك اختلاف رئيس بين الاثنين. عالَم الخيال هو،

(١) م. س.، ١١٢ - ك.

بالنسبة إلى پنين (إنما ليس بالنسبة إلى كيخوته)، هو الملاذ الحقيقي ومكان اللجوء.[1] پنين هو أكثر شخصية دماثة وجاذبية في سائر روايات نابوكوف ويقيناً أكثرها هزلاً. من البداية تحديداً، حين تم نشرها بشكل متسلسل في مجلة الـ(نيو يوركر)، كانت قد حظيت باستحسان شعبي، وهو شيء لا يزال صحيحاً اليوم. نابوكوف نفسه قال مرة إنه من بين آلاف الشخصيات التي أبدعها، پنين هو شخصيته الأثيرة (وتأتي بعده شخصية لوليتا).[2] پنين يبدو جاهزاً من الصفحة الأولى كي يقطع الروابط مع ما يحدث في ثنايا الرواية، ويمضي في سبيله الخاص. إن القوة الخالصة لشخصيته تبز الأدوات البنائية التقليدية من مثل الحبكة، مسرح الحدث، أو الجو. الحبكة ضعيفة نوعاً ما بنحو قابل للنقاش، وحتى ممكن التنبؤ بها. في الواقع، الأحداث أو الوقائع في الرواية مرتبطة بالثيمة، وبالكيفية التي تُقدّم وتُوصف بها الشخصيات. إذا ما بحثنا عن الموضوع أو الموضوع الجوهري في (پنين)، فإننا لا نجد أيّ شيء تقريباً باستثناء شخصية پنين، الأمر الذي يُثير السوال الآتي: كيف تحدث هذه المحاكاة الساخرة لشخصية؟ وكيف تحوّل پنين إلى قدوة؟

في الفصل الافتتاحي من الرواية، تيموفي پاڤلوڤيتش پنين، وهو بروفيسور مولود في روسيا يُعلّم في كلية ويندل، يسافر إلى مدينة كريمونا كي يُعطي محاضرة، مدعواً من نادي النساء في كريموناً. إنه يتخيّل أنه ركب متن القطار المتجه إلى كريمونا، إلا أنه في الواقع في

---

(١) مادوكس، «پنين»، ١٤٩ - ١٥٠. مادوكس يرى الإحالات المخفية في «پنين» إلى مسرحيتين من تأليف آرثر شنيتزلر (مؤلف [*البيبلي*] التي مثّلها على المسرح أصدقاء پنين)؛ في المسرحتين كلتيهما ([*ببغاء الككتوه الأخضر*]، و[*الأدب*])، «حقيقة» الحياة، حين تتم مقارنتها بـ«حقيقة» الفن، تبدو غير حقيقية - ك. آرثر شنيتزلر: روائي وكاتب مسرحي نمساوي، عُرف بمسرحياته السيكولوجية - م.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٣٧، هامش - ك.

القطار الخاطئ. يقدّم الراوي صورة مفصّلة، بارزة كي يصف پنين الذي في منتصف العمر بحيث تبدو واقعية بنحو خادع - «أصلع بنحو مثالي، لفحته الشمس، وحلق ذقنه بعناية، بدأ بالأحرى بنحو مثير للإعجاب بقبته البُنية الكبيرة تلك، نظارات من قشرة السلحفاة (حاجباً الغياب الطفولي للحاجبين)»[١] - ويُخبرنا بالألوان والأشكال في جوربيه، والسراويل الداخلية البيضاء الطويلة المحتشمة التي دأب على لبسها في روسيا ما بعد العهد الإمبراطوري ولم يعد يلبسها في الجو المندفع، الجسور لـ(العالم الجديد). ولمّا تبدأ القصة، نعي أكثر فأكثر بأهمية الوصف الأولي.[٢] بصرف النظر عن الحقيقة القائلة إن نابوكوف يود أن يركز على تفاصيل الشخصية والمكان، السبب الذي يُوصَف فيه پنين بمثل هذا القدر الكبير من الاهتمام هو تسليط الضوء على شخصيته، التي تبرز للعيان بوصفها الموضوع الرئيس للرواية. يشعر پنين بالسعادة والثقة بنفسه، إنه يعتقد أنه تجنب ركوب متن القطار البطيء الذي طُلِب منه أن يركبه لأنه وجد قطاراً آخر يغادر لاحقاً لكنه يصل إلى غايته في الوقت نفسه تقريباً. إنه لا يعي أنه استشار جدول حركة قطارات مهجور. شيئاً فشيئاً، سوف يفهم القارئ أنه كلما يحس پنين بالرضا عن نفسه و، الأهم، أنه آمن، فهذه علامة تدل على أنه مشدوه تماماً (كما في هذه الحالة، حيث يُذكّر الراوي القارئ أنّ پنين في القطار متجهاً إلى مكان آخر). ولمّا تتقدّم الرواية، تُصبح المشاكل التي يواجهها پنين في المَهجر مألوفة أكثر: صراعه غير المنتهي ظاهرياً مع بيئة أجنبية، ما

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٧ - ك.

(٢) نابوكوف، «*رسائل مختارة*»، ١٩٠ - ١٩٢. حين كانت «پنين» جاهزة للنشر، أرسل نابوكوف إلى الناشر وصفاً دقيقاً جداً لپنين - بضمنه شكل أنفه، طول حنكه، وزيادة على ذلك - بحيث إنّ مصمم الكتاب كان قادراً على إنتاج صورة مطابقة لأمنياته - ك.

يُسمى بـ«وطنه الثاني»، وكفاحه مع كلّ ضروب الأشياء، مع اللغة، ومع الطقوس والممارسات الغريبة عليه.

يكتشف پنين خطأه، الخطأ الأول في سلسلة من الحوادث المُؤسِفة، ونقطة بداية عدّة وقائع هي حزينة ومُضحكة في آن واحد. نجد پنين يتسكع في مكان جديد ومجهول بالنسبة له. إنه لا يحس بأنه في حال جيدة جداً، «مسامي وممكن اقتحامه»، يقول.[١] يجلس على مصطبة حجرية تحت نبات الغار كي يجمعه ثانية. هل إنّ النوبة المَرضية التي اختبرها هي أزمة قلبية؟ (يُطمئننا الراوي أنها ليست كذلك). غثيان پنين تُصاحبه سلسلة من الذكريات اليائسة من ماضيه. إنه يتذكر أنه أُصيب بالحمى حين كان طفلاً. الذكرى مليئة بالتفاصيل التي كان يهتم بها الأطباء، والرحمة العميقة لأفراد أسرته. هو الآن في الخمسينيات من عمره، جالس على مصطبة حجرية، يتذكر الحاجب ذا الأقسام الأربعة المصنوع من الخشب المصقول الذي يحمل تصميماً بدمغات وشمية من غرفة نومه أثناء الطفولة. كانت الصورة تعود لرجل مُسن ينحني على مصطبة وسنجاب يحمل شيئاً ضارباً للاحمرار. ولمّا يبدأ پنين يحس بالتحسن أخيراً، جالساً على مصطبته تحت نبات الغار، يلاحظ سنجاباً رمادياً على الأرض قبالته، يقضم برفق بذرة خوخ. (طوال الرواية، تلعب السناجب دور رمز سحري تربط پنين بماضيه). هنا، يشرح لنا الراوي قائلاً إنه يكره النهايات السعيدة، بما أنها تجعله يشعر أنه مخدوع. «الأذى هو القاعدة. الموت يجب ألا يعترض السبيل».[٢] على الرغم من ميل الراوي نحو القسوة، تنتهي مغامرة پنين بصورة سعيدة: إنه يصل إلى الاجتماع، في الزمن المحدد وفي صحة جيدة، ومرةً أخرى، الضحك والتصفيق يتناوبان. هذا الأمر يذكّرنا

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ١٢ - ك.

(٢) م. س.، ١٧ - ك.

بوصف نابوكوف لتقنية غوغول في القول بوضوح كيف تجتاز شخصية غريبة واقعاً غريباً. سيدة ترافق پنين إلى المنصة كي تقدّمه إلى الجمهور؛ (*الخِسة*) تدخل فضاء الرواية معها. بغض النظر عن الحقيقة التي مفادها أنها تتكلّم عن المتحدّثين السابقين والمتحدثين المستقبليين أكثر مما تتحدّث عن پنين نفسه، لمّا تأتي أخيراً لتقدّمه، تصف پنين متخيّلاً بدلاً من پنين الحقيقي، وهو بروفيسور مولود في روسيا لا ينتمي إلى مجموعة معينة. پنين، على أية حال، يتسلّى بماضيه. يرى الأحبة المفقودين وسط الجمهور في قاعة المحاضرات: أفراد أسرته، أصدقاءه، وحبيبة سابقة ميتة. ووفقاً لكلمات الراوي، إنه يتذكر كلّ أولئك الذين «قُتلوا، طواهم النسيان، غير المُنتقَم لهم، غير الفاسدين، الخالدين»؛[(١)] هم لا يزالون أحياءً في قلبه. هذه الذكريات تتجلى للعيان إلى أن يأخذ مكانه عند المنصة العالية.

في الفصل الأخير، سوف نؤوب إلى هذه المحاضرة. ما قُدّم في بداية الرواية بوصفه حدثاً في حياة پنين في النهاية يُصبح مشتملاً على نوادر وأشبه بمحاكاة ساخرة. جاك كوكيريل، رئيس قسم اللغة الإنكليزية في كلية ويندل، كان قد تخصص في تجسيد شخصية پنين.[(٢)] تنتهي الرواية وهو يسرد واحدة من مغامرات پنين للراوي: ينهض پنين كي يخاطب نادي النساء في كريمونا ويلاحظ أنه أحضر المحاضرة الخاطئة.[(٣)] توجد نقاط مهمة تتعلّق بشخصية پنين وبناء الرواية في هذه المجاوَرة للبداية والنهاية. كوكيريل يمثل عالماً حُجز فيه پنين في صراع لانهائي مع أبسط عناصره. ومثلما يكون پنين غير مطّلع على هذا العالم (عدة مرات يركب القطار الخاطئ أو الحافلة الخاطئة)، هذا العالم هو

---

(١) م. س.، ١٩ - ك.
(٢) م. س.، ٢٧ - ك.
(٣) م. س.، ١٦٩ - ك.

أيضاً لا يعرف پنين، يسيء فهم سلوكه وسبب كونه هناك. توتر الرواية ينبثق من التضارب بين البطل والعالم المحيط به، وهذه المواجهة تزوّدنا بجو من اللاعقلانية التي لا تقتصر على پنين وحده، بل تخص ما يُحيط به أيضاً.

في الفصل الخامس والعشرين (المجلد الأول) من (دون كيخوته) كما يرويه نابوكوف، يقول كيخوته لخادمه سانشو پانثا: «كيف تمكنتَ من مصاحبتي طوال هذا الوقت كلّه من دون أن تتوصّل إلى فهم أنّ كلّ الأشياء التي لها علاقة بالمغامرات الفروسية تبدو كأنها مجنونة، سخيفة، وغرائبية... هي ليست كذلك في الواقع: ببساطة هنالك على الدوام كثير من العرّافين يدورون من حولنا، يبدلون الأشياء ويُعطونها مظهراً خادعاً، يُديرونها بما يناسب خيالهم، يعتمدون على مسألة ما إذا كانوا يرغبون في أن يدعمونا أو أن يدمرونا».[1] الواقع والوهم متشابكان في نمط الحياة. من وجهة نظر كوكيريل، پنين كائن غرائبي، على غرار العرّافين المحيطين بپنين يشوّهون باستمرار مظهر وحقيقة كلّ شيء أو هكذا يتصوّر پنين؛ هؤلاء هم نفس العرّافين من عالم دون كيخوته. على سبيل المثال، ملاحظة كوكيريل الساخرة عند نهاية الرواية تشوّه واقع المحاضرة في نادي النساء في كريمونا. على أية حال، معاً نسخة كوكيريل ونسخة الراوي قبل السرد تكشفان التوتر بين پنين وعالم العرّافين المحيطين به. يبدو كما لو أننا نتقدم باستمرار إلى أن نصل حافة هذا العالم ومن ثم نرتد إلى الوراء (مثلما تأخذُ النوبةُ القلبية پنين إلى حافة الموت وبعدها تتراجع). إذا تعين على هذا العالم أن يميل على محوره أكثر قليلاً (أو إذا فقد پنين موطئ قدمه فعلاً)، فسوف يُرفَض بكلّ تأكيد. على أية حال، الملائكة الحراس يساندون پنين ضد العرّافين، ويتم الإبقاء على توازن مشكوك فيه. كي نشرح دور

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في [دون كيخوته]*»، ١٧ – ك.

الملائكة في دعم پنين يتطلب ذلك فحصاً إضافياً لعالَم العرّافين، بما أنّ معاناة پنين، التي حصلت بسبب عدم انسجامه مع العالم الحقيقي للرواية، هي الثيمة الرئيسة للعمل.

على غرار أغلب شخصيات نابوكوف الأخرى، پنين بريء؛ يبقى وحيداً وسريع التأثر طوال الرواية. في (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، على كلّ حال، عالَم المتنمرين والجلادين يظهرون هزليين، بينما في (پنين) البطل نفسه هو الذي يُوصَف بكونه سخيفاً في عالَم مألوف. مهما يكن من أمر، فإن پنين يبدو محبوباً أكثر من سينسيناتوس وحتى كروغ لأنه شخصيةٌ حيوية أكثر بكثير، شخصيةٌ تستحوذ على عواطفنا. وزيادة على ذلك، بما أنه أُبدِع في عالَم واقعي (وليس عالَماً مُصطَنعاً)، فإنه يوحي بتعاطف أكبر. حين يقارن الراوي پنين وزميله الباحث لورنس كليمنز، يفسر قائلاً إنه «توجد أجسام صلبة آدمية وأشياء صماء آدمية»،[١] ويقول إنّ الاثنين كليمنز وپنين ينتميان إلى الصنف الأخير. پنين نفسه قد لا يرحّب بالمقارنة؛ ثمة سبب لماذا پنين لا يحب أفلام تشارلي شابلن، الذي «لم يُسَمّ إلا أنه يُستدعى بحيوية» في مَشهد بالفصل الثالث.[٢] كما أشار جِي. أم. هايد، «پنين، منقطع النظير، لا يستفيد منه المتنافسون».[٣] بالمثل، پنين، الذي يُعد في أحيان كثيرة جداً غريبَ الأطوار، وحتى فاشلاً، في عيون الأشخاص الآخرين في الرواية، بآرائهم التقليدية فيما يتصل بالنجاح، هو، نتيجة لذلك، مولع جداً بأولئك الذين يُوسَمون كذلك. على سبيل المثال، إنه يتردد على مطعم جديد ومع ذلك يُستقبَل بشكل سيئ يُدعى «البيض ونحن»[٤]، لأنه يتعاطف مع مالك المطعم، كلّ ذلك يُذكّرنا بشيء ما

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٣١ - ك.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٦١ - ك.

(٣) م. س. - ك.

(٤) نابوكوف، «پنين»، ٢٦ - ك.

كتبه نابوكوف في (*محاضرات في الأدب الروسي*): «أكاكي أكاكيڤيتش، بطل قصة (*المعطف*)، هو شخص سخيف لأنه مُثير للشفقة، لأنه إنسان ولأنه نتاج تلك القوى بالذات التي يبدو أنها كانت في مغايرة كبيرة معه».[1] تعريف نابوكوف للسخافة البشرية، لمسألة أن يكون المرء محشوراً في عالم غريب، هو تعريفٌ مشابه بنحو غريب لمحنة پنين، والعالَم المُخادِع للمُشعوذين الذي يتعين عليه أن يجابهه. في وصفه لأكاكي أكاكيڤيتش، يكتب نابوكوف قائلاً: «إنه ببساطة ليس إنساناً ومثيراً للشفقة. إنه شيء أكثر من ذلك، مثلما أنّ الخلفية ليست مُضحكة فحسب. في مكان ما وراء المغايرة الواضحة توجد صلة وراثية مُتقنة. كونه يكشف نفس الرعشة والوميض مثلما يفعل عالَم الحلم الذي ينتمي إليه.[2] قصص نابوكوف، إذاً، ليست قصصاً سخيفة نتيجة شخصية سخيفة أو لامعقولة؛ عوالم هذه الروايات هي عوالم سخيفة أصلاً، ونتيجة لذلك، بطل الرواية، الذي يشكك في المنطق السائد، يُعد سخيفاً (ويُوصَف بناءً على ذلك).

المَهجر ليس نفسه بالنسبة للجميع. پنين مستعد لأن يتخذ مكانه في عالم جديد، غير أنّ مواطنيه الجُدد يصرون على فرض واقعهم عليه. ما يُعذّب پنين في المَهجر ليس فقط انفصاله وبُعده عن إرثه، وهي جوانب من المستحيل أن يتم التعبير عنها، لكن كم هو شيء تافه وغير مهم هذا الانفصال والبُعد عن أيّ منظور غير منظوره هو. نحن نفهم هذه الرسالة عندما نقارن پنين مع مهاجرين آخرين يتعاطون مع عملية النفي باعتبارها مهنة، يتاجرون بحنين مَرضي كاذب. هل هناك خيانة مروِّعة أكثر من أن تستفيد استفادة مُفرِطة من الألم الجماعي؟ الراوي يصف المهاجرين الذين يستحضرون روسيا بـ«أغاني الأم ڤولغا، الكافيار الأحمر،

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٥٦ - ك.
(٢) م. س.، ٥٦ - ك.

والشاي».[1] ما هو أصيل يبدو سريع التأثر أكثر على وجه الدقة لأنّ حقيقته تحت التهديد. وماذا يُمكن أن يكون موجعاً أكثر من أن نشهد مقارنة باستغلال كلّ شيء هو مهم جداً وحيوي جداً بالنسبة لپنين؟ هذا الوطن الثاني ليس مكاناً سيئاً جداً إذا ما فكرنا في أنه وفر مكان لجوء لپنين، غير أنّ العدو هو العدو نفسه دوماً: الجهل، موحّداً بواسطة الغطرسة والرضا المتعجرف عن النفس الذي تُغذيه غطرسةٌ كهذه. تسجل طالبة في صف پنين لأنها تعتقد أنها ما إن تكون ضليعة في الأبجدية الروسية، حتى تكون قادرة على قراءة «آنا كارامازوف» بالأصل الروسي. وضمن حدود هذا العالم يسخر كوكيريل من پنين. في الواقع، كوكيريل هو المثال البليغ لطريقة التفكير الساخرة التي يتقاسمها مع كثير من شخصيات الرواية.

معركة پنين اللانهائية مع العالم المحيط به تمتد إلى الأشياء بالإضافة إلى الناس. بنحو قابل للجدال، لم يتعامل نابوكوف بنحو شامل جداً مع التوتر القائم بين العالم الداخلي لبطل ما مع العالم خارجه: «كانت حياته حرباً مستمرة مع الأشياء عديمة الإحساس التي تتداعى، أو كانت تهاجمه، أو ترفض القيام بوظيفتها، أو تضيع نفسها بضراوة حالما تدخل دنيا وجوده».[2] على الرغم من هذا، پنين يُحب كلّ ضروب الأدوات؛ الأجهزة الكهربائية تسمّره. وكما يُشير الراوي، «كانت لديه علاقة غرامية سرّية متقدة مع غسالة الثياب العائدة لجوان. مع أنه كان ممنوعاً عليه أن يدنو منها، كان قد ضُبِط وهو يتعدى عليها المرة تلو المرة.[3] كانت لديه العلاقة ذاتها مع النفور والانجذاب المتزامنين مع زوجته السابقه (التي تدخل الرواية حالاً)، مع وطنه الثاني

(١) نابوكوف، «پنين»، ٣ - ك.
(٢) م. س.، ٦ - ك.
(٣) م. س.، ٣٠ - ك.

(أميركا)، و، أخيراً، مع الـ(*الخِسة*). إنه يجدها كلّها سوقية وآسرة في آن واحد، مزيج يروق لپنين ويزعجه في الوقت نفسه. اعتماداً على وجهة نظر القارئ، هذا نوع من الكرب يجعل پنين إما بطلاً أو بطلاً مزيفاً مُثيراً للشفقة. جوان ولورنس كليمنز يُدركان في الحال المحنة في تعلّق پنين بما هو ساحر وغير مفهوم. جوان، التي يحذرنا الراوي أنها تستعمل كلمة «مُثير للشفقة» ربما أكثر مما هو مطلوب، تُخبر زوجها أنها تريد أن تدعو «ذلك العالِم المثير للشفقة»، لتناول كأس مشروب روحي، إضافة إلى ضيوف آخرين.[1] يرد عليها زوجها قائلاً إنها إذا تعين عليها أن تفعل هذا، هو، الذي كان عالِماً مثيراً للشفقة أيضاً، سوف يمضي مباشرة إلى دار السينما. لورنس وجوان كانا قد قابلا پنين تواً، وهما حتى الآن لم يتعرّفا إلى مزاجه وطبعه: پنين لا يقبل دعوتهما.

٣

مَسرح حَدَث الفصل الثاني من الرواية هو منزل كليمنز. الثنائي سرعان ما يُقيمان علاقة صداقة مع پنين، مُقدّرين «قيمته الپنينية». لورنس بروفيسور في كلية ويندل. صَفّه الرائج الوحيد يُسمى «فلسفة الإيماءة». نجاحه الأكبر، وهو كورس انتظم فيه اثنا عشر طالباً جامعياً، سُمّي «ارتقاء المعنى». محاضراته في الموضوع تبدأ وتنتهي بفقرة: «ارتقاء المعنى هو، بمعنى من المعاني، ارتقاء الهراء».[2] إنها جملة، بنحو لا مفر منه، تُعيد إلى الذهن (*أليس في بلاد العجائب*) و(*عبر المرآة*). ابنة جوان ولورنس الوحيدة تزوجت حديثاً، ويريدان أن

---

(١) م. س.، ٢٧ - ك.
(٢) م. س.، ٢٤ - ك.

يؤجرا غرفتها. پنين، وهو دائم التنقل، يُجري اتصالاً هاتفياً من أجل الحصول على توصية من أمينة المكتبة في كلية ويندل. تنجم عن ذلك كوميديا الأخطاء - كتاب پنين المنهجي. اسم أمينة المكتبة هو سيدة (ثَيْر) (Thayer). پنين يخطئ في نطق اسمها فيقول (فاير) (Fire)، وجوان تسمعه بوصفه (فيور) (Feur) أو (فَيَر) (Fayer). زيارته للعقار تتكشف عن السلوك المنحوس نفسه. في الوقت الذي يتوصلون فيه إلى اتفاق ويُصبح پنين نزيلهما الجديد، وجوان ترغب في دعوة پنين إلى حفلتها، باستطاعتها أن تبرر استعمالها صفتها الأثيرة «مثير للشفقة».

ليزا، زوجة پنين السابقة، تأتي للزيارة. پنين لا يزال مُغرماً بها حتى الهيام. تقابلا في باريس وسط المهاجرين الروس لمّا لم يكن لدى پنين شيءٌ يمنحها إياه سوى الحب. عندما يلتقيان، كانت ليزا لا تزال طالبة جامعية، إلا أنها أخيراً تصبح مُحللة نفسانية. كتبت شِعراً «مُبيّضاً[١]»، «بشكل رئيس بتفعيلة عروضية عرجاء من نوع [أناپيست] [anapaest]، مقلّدة آنا أخماتوفا ومستخدمة تقنيات استُهلِكت أصلاً بواسطة «أرانب سجعية أخرى».[٢] لمّا تقابلا، كانت قد برأت تواً من علاقة غرامية غير ناجحة (ومن محاولة انتحار غير ناجحة). لذا حين يكتب لها پنين «رسالة غرامية هائلة» (وفقاً لكلمات الراوي)، خمس من صديقاتها المُحلّلات النفسيات نصحنها قائلات: «پنين - وفتاة في الحال»[٣]. إلا إنّ زواجهما لم يدعمه سوى حب پنين الأعمى، على الرغم من حالات الخيانة الزوجية المتكررة من جانب ليزا. ليزا تتصل

---

(١) مُبيضاً: أيّ بمعنى يضع البيض. في النص الإنكليزي ovipositing - م.

(٢) نابوكوف، «پنين»، ٣٥؛ نابوكوف يسخر بنحو مؤذٍ من بعض قصائد أخماتوڤا الزائفة التي تتلوها ليزا، التي يقتبسها بويد من ليديا تشوكوڤيسكي، زاعماً بأنها آذت مشاعر أخماتوڤا؛ انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٧٦، هامش - ك.

(٣) نابوكوف، «پنين»، ٣٥- ك.

هاتفياً في يوم ما من ميدون[١] كي تقول إنها ذاهبة إلى مونپيلييه[٢] مع رجل يفهم «غرورها العضوي» وإنها لن ترى تيموفي مجدداً. تالياً، المحلل النفسي الدكتور إريك ويند يكتب رسالة اعتذار، مطمئناً پنين بأنه متلهّف للزواج من «المرأة التي خرجت من حياتك إلى حياتي».[٣] پنين عاجز علنأن يحرم ليزا من أيّ شيء، ولا حتى الطلاق منه، إلا أننا نعرف شيئاً فشيئاً أنّ زوجة الدكتور ويند ليست على عجلة من أمرها في أن تجبره على أن يفعل بالمثل.

بالإضافة إلى المهاجرين الروس الآخرين الباحثين عن الهرب من باريس وأوروبا، يتمكن پنين من الحصول على فيزا أميركية بعد شفاعة أحد الأصدقاء. في يوم ما بعد ذلك مباشرة، رنّ جرس بابه بقوة، وليزا ترجع بوصفها «زوجته المخلصة والشرعية، مستعدة لأن تتبعه أينما يمضي - حتى ولو ما وراء المحيط إذا اقتضى الأمر».[٤] وحتى إنها حامل في شهرها السابع. هذه الأيام هي أسعد الأيام في حياة پنين: يتقبل عودة ليزا، يرحّب بالطفل الذي لم يُولد بعد بحنو، ويرسم بتوق الخطط المستقبلية. على سطح الباخرة، يظهر غريب للعيان. پنين يلعب الشطرنج. يتدخّل الغريب نيابة عن خصمه في اللعبة إلى الحدّ الذي يجعل پنين يخسر دست اللعبة. تالياً الغريب يدعو پنين إلى احتساء قنينتي بيرة صحبته عند البار، ويقدّم نفسه: إنه الدكتور إريك ويند. ليزا لم يكن بوسعها أن تجد طريقة ما للذهاب إلى أميركا؛ كان سبيلُها الوحيد هو كونها زوجة پنين. هل يسمح پنين للدكتور ويند بأن يدفع «على الأقل نصف تكلفة مرور السيدة؟» يرفض پنين. «حوار الكابوس»

---

(١) ميدون: بلدة في الضواحي الجنوبية الغربية من باريس - م.
(٢) مونپيلييه: مدينة في جنوب فرنسا، تقع على ضفاف البحر المتوسط - م.
(٣) نابوكوف، «پنين»، ٣٦ - ك.
(٤) م. س.، ٣٧ - ك.

يستمر فيما يصر الدكتورويند قائلاً إنه يجب على الأقل أن يُسمح له بأن يدفع ثمن البيرة. في أميركا، ليزا وتيموفي ينفصلان وتتزوج الدكتور ويند مُجدداً. تلد صبياً، تُسميه ڤيكتور.

الآن، بعد مضي عدّة سنوات، يتطلّع پنين إلى رؤية ليزا ثانية، إلا أنهما حين يتقابلان ينتاب پنين إحساس بأنّ اليوم الذي كان ينتظره منذ زمن طويل يتسلل من بين أصابعه بسرعة شديدة بكلّ معنى الكلمة. إنه يتوق لمعرفة ماذا تُريد ليزا (لم يكن يشك أنها تريد شيئاً ما) كي يكون باستطاعتهما أن يستمتعا بما تبقى من وقتهما معاً. ليزا تُفسد كلّ شيء حالاً بأن تتلو قصيدتها الأخيرة عن حبها الجديد. وفي الختام، تفشي السبب الكامن وراء زيارتها. لم تعد مُغرمة بدكتور ويند على الإطلاق، وهي متيمة في عشق رجل آخر، جورج، وقد أرسلت ڤيكتور إلى مدرسة عالية التكلفة، وإريك يرفض الآن تسديد الأقساط. إنها تسأل ما إذا يرغب پنين في تسديد جزء من المال الذي تحتاج إليه من أجل تعليم ڤيكتور. تُضيف قائلة، بنحو عَرَضي، إنها لا تستحسن بذلة پنين البنية (التي سدد ثمنها من محاضرة كريمونا): «الرجل المحترم لا يلبس اللون البني».[1]

بعد مغادرة ليزا، يسير پنين متجهاً صوب المنزل عبر المتنزه، وهو يفكر فيها. إنه يتوق إلى أن يُعانقها، إلى أن يُبقيها بجانبه، ليزا، «بقسوتها، بسوقيتها، بعينيها الزرقاوين الساطعتين، بأشعارها البائسة، بقدميها السمينتين، بروحها القذرة، الملوّثة، الجافة، الدنيئة، الطفولية». إنه يستنبط منطقياً: «إذا ما توحّد الناس ثانية في [الجنة] (أنا لا أؤمن بذلك، لكن لنفترض) إذاً كيف سأمنعه من أن يزحف عليّ، فوقي، ذلك الشيء الذابل، العاجز، الأعرج، روحها؟ غير أنّ هذه هي الأرض، وأنا بنحو لافت للنظر بما يكفي، حيّ، وثمة شيء ما فيّ وفي

---

(١) م. س.، ٤٧ – ك.

الحياة - يبدو أنه بنحو غير متوقّع بكلّ معنى الكلمة (ذلك أنّ اليأس البشري نادراً ما يُفضي إلى حقائق كبرى) على حافة حل بسيط للكون».[1] يتشتت ذهنه لدى رؤية سنجاب عند نافورة للشرب؛ السنجاب عطشان على ما يبدو. پنين يكتشف أخيراً أيّ زر ينبغي أن يضغط عليه كي يزوّد السنجاب بالماء، ويستغرق هذا الأخير وقتاً طويلاً كي يشرب الماء وينظر إلى پنين ببرود. پنين يبكي «بهدوء وبحرية» متصوّراً أنّ السنجاب حتماً لديه حمى، لكن ما إن أُشبع ظمأه، حتى يغادر الحيوان من دون أدنى علامة من علامات العرفان بالجميل. لاحقاً، حين تعود جوان إلى المنزل، تلاقي پنين كسيراً، حزيناً، منظره يبعث على الضحك، كتفاه ترتجفان ويداه ترتعشان فيما هو يسعى لكبت نحيبه، محنته جعلت لكنته تغدو غير واضحة بنحو جليّ: «لام يابقى لادي شايء، لا شايء، لا شايء!»[2]

ليزا نقطة حساسة بالنسبة لوجع پنين ومعاناته. يتصارع پنين مع المشعوذين بشكل بشري وبشيء مُدرَك بالحواس معاً، ولديهم طبقات أو سطوح عديدة غير متشابهة. إحدى هذه الطبقات غير الواضحة ظاهرياً تتخذ شكل علاقات شخصية. ليزا تشبه إلى حدّ كبير المرأة التي قدّمت پنين في محاضرة كريمونا: لا واحدة منهما ترغب بنحو متعمد أن تُزعج أو تُعذب پنين (بالمقارنة مع، على سبيل المثال، كوكيريل)، إلا أنّ موقفيهما تجاهه مُروِّعان أكثر حتى من موقف كوكيريل. بالنسبة لهما، پنين ليس ضحية كي تقوما بتعذيبه؛ إنهما ببساطة لا تريانه، بالنسبة لهما هو غير مرئي. إنّ معاملة كهذه تدلّ على أنهما تمتلكان قدرة متوسطة وكونهما منهمكتين في شؤونهما الذاتية. إنهما امرأتان

---

(١) م. س.، ٤٧ - ك.

(٢) م. س.، ٥٠ - ك. «لام يابقى لادي شايء، لا شايء، لا شايء!»: نقصد هنا بالطبع: «لم يبقَ لديّ شيء. لا شيء، لا شيء». حاولنا أن نحاكي النص الإنكليزي الأصل كون اللكنة غير واضحة - م.

ببُعد واحد، والراوي يستمتع في إثارة الضحك عليهما، ولو بصورة غير مباشرة، إلا أنه ليس شيئاً كافياً بالنسبة لنابوكوف أن يسخر ببساطة من سلوكهما الأناني. إن موضوع الأنانية في كتب نابوكوف، في الواقع، يتطلب تفسيراً إضافياً. الفيلسوف الأميركي ريتشارد رورتي، في كتاب مكرس عموماً لموضوع الألم، (*الاحتمال، السخرية، والتضامن*) (١٩٨٩)، يصف اليوتوبيا باعتبارها عالَماً يتحقق فيه التضامن الإنساني ليس بواسطة الاستفهام بل بواسطة الخيال. إنها قوة الخيال التي تُمكننا من التعاطف مع الغرباء ورؤيتهم بوصفهم «مُعذَبين زملاء». يجادل رورتي قائلاً إنّ التضامن «لا يُكتشف بالتفكير بل يُخلَق».[١] إن مقاربة رورتي تُعيد إلى الذهن أهمية الفضول في قصص نابوكوف. الفضول هو الثيمة الطاغية. إنها ذات صلة مباشرة بقوة الخيال، بالقوة التي تُمكّن البشر من التعاطف. في مقدمته لـ(*لوليتا*)، يفسر نابوكوف نفسه عالَم الفن (بطريقة ما، في مكان ما، مرتبط بالحالات الأخرى من الكينونة) في أربع كلمات: «الفضول، الرقة، الرحمة، الهيجان».[٢] ليزا شاعرة سيئة جزئياً لأنها منهمكة في شؤونها الذاتية، خالية من التعاطف.

الأنانية تقمع أيّ غريزة للفضول؛ حين نحيا فقط في عالمنا ونفكر فقط في اهتماماتنا، ليس لدينا القدرة فعلاً على تصوّر مشاكل الأشخاص الآخرين. في روايات جين أوستن، الشخصيات الأنانية ذوات بُعد واحد وهزلية غير أنها أيضاً لا تعي ملذات الاكتشاف ومحرومة من التطوّر الذاتي. نابوكوف يعامل الشخصيات الأنانية بالطريقة ذاتها. الاختلاف هو أنه في عالَم نابوكوف (وربما في القرن العشرين، وربما بعد الحرب العالمية الثانية)، الأنانية، اكتسبت مستوى لم يكن مرئياً من قبل من القسوة. في روايات نابوكوف، نجد هذه

---

(١) رورتي، «*الاحتمال، السخرية، والتضامن*»، xvi - ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا*»، ٣١٥ - ك.

الشخصيات القاسية بمظاهر متنوعة: فكر في غودمان في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، أو العملاء الحكوميين في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(*بيند سينستر*). في روايات نابوكوف المتأخرة، الشخصيات الأنانية مرسومة بنحو أكثر تعقيداً. رورتي يرى همبرت همبرت (*لوليتا*) وكمبوت في (*نار شاحبة*) بوصفهما بطلين يمتازان بكونهما مهتمين بمصلحتهما الشخصية، «حساسان بنحو استثنائي تجاه كلّ ما يؤثر في أو يوفر التعبير عن هاجسهم، غير مهتمين بكلّ معنى الكلمة بأيّ شيء من شأنه أن يؤثر في أيّ شخص آخر».[1] هاتان الشخصيتان هما بأية حال من الأحوال ليستا ببُعد واحد؛ على العكس هما وعاءان متعددا الوجوه ومعقدان، تعقيدهما يُعزى جزئياً إلى الحقيقة القائلة إنهما لا يُقدَّمان بوصفهما هزليين أو أنهما ببُعد واحد. في حقيقة الأمر، الملامح المتضاربة للمضطهِدين والمضطهَدين في العوالم الشمولية موجودة في زمن واحد باعتبارهم أجزاء من الشخصية ذاتها في روايات نابوكوف المتأخرة. هذه الشخصيات المعقدة ينتهي بها الحال بأن تضحي ليس فقط بالأشخاص الآخرين بل أن تضحي بأنفسها أيضاً.

(پنين) تركز على الألم الذي اختبرته الشخصية الروائية. ليزا وإريك لم يصنعا حيزاً في تفاعلاتهما مع پنين فيما يتصل بحياته العاطفية؛ إنه غير مرئي في العلاقة، كلماته غير مسموعة، ألمُه غير مُعترَف به. قسوتهما تشتمل معاً على تعسف أو ابتذال كامل وطفيف وتمتد إلى ابنهما، ڤيكتور. نابوكوف لديه رأي سلبي فيما يتصل بعلم النفس والتحليل النفسي. كما كان يعارض الشمولية بشدة. في أول الأمر، الظاهرتان تبدوان منفصلتين، غير أنّ باستطاعة المرء أن يتخيّل ابتسامة نابوكوف المُتجهمة فيما هو يكتب بنجاح واضعاً الظاهرتين كلّ واحدة منهما بجوار الأخرى. بدلاً من أن يكونا فضوليين، ليزا وإريك

---

(١) رورتي، «*الاحتمال، السخرية، والتضامن*»، ١٥٨- ك.

يتدخّلان في حيوات الأشخاص الآخرين. وزيادة على ذلك، إنهما يضعان نفسيهما في موضع الحُكم على الكائنات البشرية الأخرى (بوصفهم مجموعة، وليس بوصفهم أفراداً). أين هي الشمولية؟ في استباحة الفضاء الشخصي. پنين يكتب عن ليزا وإريك في رسالة بإنكليزيته العَرَضية، الخاصة: «إنه لا شيء باستثناء كونه عالَماً صغيراً من الشيوعية - علم نفس ذاك كلّه... لماذا لا يتركون أحزانهم الشخصية للأشخاص الآخرين؟ قد يسأل المرء نفسه، أليس الحزن هو الشيء الوحيد في العالم الذي يمتلكه الناس فعلاً؟»[1]

على غرار كلّ أولئك الذين يسكنون في العالم فقط من خلال الأنظمة المفروضة، ليزا وإريك يفتقران إلى الخصائص الإبداعية، بخاصة في لقاءاتهما مع الأشخاص الآخرين. لمّا يتخذ التحليل النفسي أو أيّ مدرسة فكرية أخرى مقاربةً شمولية، أو يُسجن العالَم في البرنامج المحدود الذي يعود لفرد واحد، فهو يستأصل الشعور بالسعادة الذي يأتي مع الاكتشاف. إنه يعني أنّ كلّ شيء مُقدّر ومُعلّب سلفاً. هذه هي طبيعة العلاقة التي لدى ليزا وإريك مع الاثنين: پنين وابنهما ڤيكتور. الراوي يشرح باستهزاء، «كلا الوالدين، في قدرتهما على المعالجة النفسية، بذلا أقصى ما يستطيعان كي يُقلّدا لَيوس وجوكاستا، غير أن الصبي أثبت أنه أوديب صغير عادي جداً. كي لا نُعقد المثلث العصري للقصة الغرامية الفرويدية (الأب، الأم، الطفل)، زوج ليزا الأول لم يُذكر أبداً».[2] أي بمعنى، إلى أن يبدأ زواجهما كي يتحطم ويكونان في حاجة إلى مال پنين. إن تحفظهما وقلة اهتمامهما بمشاعر وعواطف الأشخاص الآخرين يقلّص علاقاتهما إلى تمارين نفعية. إن الكائنات البشرية الوحيدة التي ينتبهون إليها هم أولئك الذين يحتاجون إليهم.

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٤١ - ك.

(٢) م. س.، ٧٤ - ك.

لكن مع ذلك، فإن الشخص الذي يساعدهم ليس هو الذي يُصبح بؤرتهما الأولية؛ شأنهما الرئيس لا يزال هو حاجتهما. ليزا لا تأتي لزيارة پنين إلا حين تحتاج إلى شيء ما. ولمّا تكون معه، لا تستطيع أن تهتم بأيّ شيء باستثناء نفسها ومشاكلها.

المشعوذون لا يفرّقون بين فرد وآخر. إنهم يسخرون من پنين لأنه لا يمتثل لمبادئ ومعتقدات المجموعة. إنه غير مستعد لأن يكرر الصورة النمطية التي يمتلكها الأميركيون عن الروس المهاجرين. إن الإنسان الذي يختلف عن الأشخاص الآخرين، لا يتبع الأنظمة، يكون حضوره غير مُرحّب به في المجموعة ويُقابَل بنحو لا مفرّ منه بعدم اكتراث، باستهزاء، أو حتى بتحرش. يحافظ پنين على فردانيته من خلال الحفاظ على فضائه الشخصي. يُفضي عمى ليزا (وعمى المشعوذين) إلى تدخّلاتها المستمرة في حياة پنين. الشمولية تعزل الأشخاص من مثل پنين، مُرغِمة إياه على الهجرة. على كلّ حال، حتى في المهجر لا يتحمل المشعوذون أن يكون پنين مختلفاً. إنهم يسخرون من شخصيته وبنحو قاسٍ يحوّلونه إلى كاريكاتير. إنّ خلاص پنين، حتى في علاقته مع ليزا، هو اختلافه، وتباعدهما الجسدي. يشير الراوي: «لا أعرف ما إذا تمت الإشارة من قبل إلى أنّ إحدى سمات الحياة الرئيسة هي التميز. ما لم تغلّفنا طبقة رقيقة من اللحم، نموت. يوجد الإنسان فقط بمقدار ما يكون منفصلاً عما يُحيط به. القحف هو خوذة مسافر فضائي. ابقَ في الداخل وإلا ستهلك. الموت تجرُّد، مشاركة»[1].

---

(١) م. س.، ١٢ - ك.

ما يربط بنحو حميم (پنين) بـ(دون كيخوته) هو أحد المشعوذين، وهو الذي يُعذب تيموفي پنين بتدخّله المستمر ومحاولته أن يُغرّر به. هذا المشعوذِ لم يكن سوى الراوي. يصف نابوكوف العلاقة بين الراوي والشخصية الرئيسة بعمق استثنائي في الرواية. بقرون كثيرة تفصل سرڤانتس عن نابوكوف، يتصرف الأخير بسلوك خجول أكثر بكثير من الكاتب السابق. في (پنين) الراوي له دور مزدوج: من جهة، صوته الحيادي يروي القصة؛ من الناحية الثانية، يظهر بين الفينة والفينة في داخل الرواية في دور صغير. شيئاً فشيئاً، فيما نحن ننتبه إلى هذا الراوي - هذه الشخصية من وجهة نظر پنين، يبدو كما لو أننا نتعامل مع أكثر المشعوذين قسوة قاطبة. هذه الشخصية غير المُسماة تظهر كلّما يتعذب پنين، وكان منخرطاً بشكل مباشر في التسبب بالعذاب. (إنه جوهرياً دور الراوي هنا هو الذي يصوّر إدراك نابوكوف للعلاقة بين سِرڤانتس وكيخوته، وللعلاقة بين كلّ قارئ - راوي لاحق وكيخوته). إذا اعتبرنا، في البداية، رأي پنين بالراوي كونه مُغالى فيه، كلما توغّلنا أكثر في حياته، نبدأ أكثر بالاتفاق معه، وهكذا تتعقد الرواية.

ما هي العلاقة التقليدية بين الراوي وبطل الرواية، حين لا يكونان الشخص نفسه؟ يتخذ الراوي عموماً شخصية ووجهة نظر مشابهة تقريباً لشخصية ووجهة نظر المؤلف. وعادةً يقوم الراوي بوظيفته باعتباره مُنقذاً، مُتعاطفاً، مُعذِّباً زميلاً، أو في بعض الأحيان مناصراً لبطل الرواية (و، بنحو مشابه، باستطاعته أيضاً أن يقوم بعمله بوصفه البطل المزيف أو المحتال). في بعض الأعمال الراوي ليس أكثر من قناع للكاتب. نابوكوف يميل لأن يطوف حول العوالم التي يُبدعها. إنه ملتزم جداً بهذه العوالِم المتخيّلة بحيث ربما يكون لدى القارئ الانطباع بأنه حتى الكاتب هو شخصية في الكتاب. في (بيند سينيستر)، نابوكوف

- الراوي - يتدخّل مباشرة وينقذ شخصيته الرئيسة. في (پنين)، هنالك تلميحات وإيحاءات تجعلنا نعتقد أنّ الراوي هو نابوكوف نفسه، وأنه في حقيقة الأمر أحد المشعوذين الحاقدين في عالَم پنين. مع أنّ الراوي يحترم پنين ويعتبره نفسه صديقاً له، هو أيضاً مصدر كثير من مشاكله ويُظهِر قسوته الشبيهة بقسوة مشعوذ. الراوي لا يشق طريقه بالخداع وصولاً إلى الزوايا السرّية جداً من حياة پنين بل يُفشي أيضاً أسرار پنين من دون احترام للخصوصية. يقول پنين: «تاريخ الإنسان هو تاريخ الوجع!»[1] في (پنين)، لا نصادف تاريخ الوجع فحسب بل تاريخ الطريقة التي مُنِح فيها الوجع البرهان.

ما الذي نعرفه عن راوي (پنين)؟ قبل كلّ شيء، نعرف أنّ الراوي، على غرار پنين، هو مهاجر روسي، وأنّ سان بطرسبورغ تلوح في خلفيته. إنه يُقيم في باريس خلال زمن پنين هناك، ولمّا يصل پنين إلى أميركا، الراوي يصل أيضاً. الراوي يبدو أديباً، وشخصية أكاديمية ناجحة (على خلاف پنين). في الواقع، حين يُصرف پنين من الخدمة بأدب في خاتمة المطاف، الراوي هو الذي يُعيّن في الكرسي الأكاديمي بدلاً منه. الراوي، الذي على ما يبدو يحترم پنين ويقدّر شهاداته الأكاديمية المعتمَدة، يكتب له رسالةً راجياً منه البقاء في الجامعة كي يساهم معه. پنين يرفض. وحتى يرفض اللقاء بالراوي. والأكثر من ذلك، يحاول الهرب من الراوي، وينجح. پنين، معروف لنا بنبل شخصيته طوال الرواية، يتفاعل بخشونة مع سلوك الراوي المهذب ويستقبل لطفه بالعداوة. ما السبب؟ كيف تهيأ لنا أن نرى پنين بغتة بوصفه الطرف المُهين؟

في فصول الرواية الستة الأولى، نصادف علامات وإيحاءات تُشير إلى الراوي، لكنه لا يُفشي صلته بپنين إلى أن نصل الفصل الأخير.

---

(١) م. س.، ١٤٨ - ك.

الراوي يتذكر والد پنين، وهو طبيب عيون، وفي مكتبه شاهد پنين أولَ مرة لما كان لا يزال طفلاً. كما يتذكر حين مثّل پنين وأصدقاؤه الشبان مسرحية. إنه يُشير إلى كونه قابل ليزا في باريس. على الرغم من أنه غير صريح، نُدرك أنه كانت لديه علاقة مع ليزا، وأنه بعد هذه العلاقة الغرامية حاولت ليزا الانتحار. يمضي الراوي كي يشرح لنا أن بحوزته رسالة پنين الغرامية إلى ليزا وقد قرأ محتوياتها، «لستُ وسيماً، لستُ مُثيراً للاهتمام، لستُ موهوباً. أنا حتى لستُ ثرياً. لكن، ليز، أنا أُعطيكِ كلّ ما لديّ، حتى آخر كُرية دم، حتى آخر دمعة، كلّ شيء»[1].
عبر هذه الذكريات (و، بالطبع، بصورة غير مباشرة)، ثيمة الزوج الديّوث تُظهِر نفسها. في حجرة انتظار الدكتور پاڤل پنين، والد تيموفي، شاهد الراوي ذو الأعوام الاثني عشر سيدة تعتمر قبعة مزينة بالريش تقدّم يدها كي يقبّلها ضابط فارس، تودد إليها في اللحظة التي دُعي فيه زوجها إلى داخل مكتب الطبيب.[2] حين مثّل پنين مسرحية صيفية مع أصحابه، الراوي متيقن تقريباً أنّ پنين هو الذي أدى، وراء الزيّ، الدور الصغير لـ(رجل محترم) سريع الغضب. وبعد مضي أعوام على العلاقة الغرامية، لمّا التقى الاثنان، ليزا والراوي، ثانيةً في باريس، كشفت ليزا أنها «أخبرت تيموفي بكلّ شيء» إلا أنه كان «قديساً» وقد «غفر» لها. ما هو رد فعل پنين تجاه ذكريات الراوي الخاصة؟ كلّما يحاول الراوي الإشارة إلى أحداث ماضية، يتهمه پنين بأنه يخترع الأشياء. «إنه مُلفّق مُروِّع».[3]

أُلفة الراوي / پنين تُلقي أيضاً ضوءاً على علاقة الكاتب / الراوي. في أول الأمر يُخدع القارئ فيحسب أنّ نابوكوف هو الراوي،

---

(١) م. س.، ١٦١ - ك.
(٢) م. س.، ١٥٤ - ك.
(٣) م. س.، ١٦٢ - ك.

لمجرد أن يُدرك أنّ سرد الراوي هذا لم يكن جديراً بالثقة بصورة تامة. وفي الحال يلاحظ القارئ أنّ الراوي هو شخصية أخرى يتنمر على پنين خلسة وغالباً بصراحة. والأكثر من ذلك، نابوكوف لا يُقصر نفسه بوصف الموقف لكنه في الحقيقة يجعل القارئ يختبر القسوة مباشرة. إنهم ليسوا فقط المشعوذين القساة الذين يتنمرون على پنين، بعضهم - أعداء يعملون من خلال أصحاب رحماء - ربما لا يعي بهم. بطلنا يُسجَن من خلال راوٍ لا يُقاوَم، كلّي الوجود حاضر في كلّ مكان، حتى في عقل پنين. وكيف تستطيع الشخصية الروائية أن تقاوم قسوة الراوي (ووصف الكاتب للقسوة)؟ يقرر پنين الهرب، في عيد ميلاده وفي الصفحات الختامية من الرواية.[1] القارئ، عاجز عن الثقة بالراوي، يُصبح متعاطفاً مع پنين، يفهم تصريح پنين بأنّ الأحزان الشخصية هي الشيء الوحيد في العالم الذي يمتلكه الأفراد فعلاً. قال پنين هذه الكلمات في سياق خاص، بمعنى خاص، غير أنّ رنينها يُمكن سماعه طوال الرواية. إذا كان الراوي والكاتب قد وَحّدا قسوتهما تجاه پنين، هل إنّ هَرَب پنين هو الدفاع الأخير لأحزانه الشخصية، هَرَبه حتى من القارئ، الذي يتعاطف معه؟

نابوكوف وپنين يبدو أنّ بينهما قواسم مشتركة قليلة جداً؛ إنهما من خلفيتين عائليتين مختلفتين جداً، وفي الشخصية والمظهر هما غير متشابهين. أيّ تقارب بينهما يبدو مُستبعَداً، بما أنّ خدعة نابوكوف في الظهور هو ضعف الاثنين معاً الراوي والكاتب الذي يُبدع ذلك الراوي باعتباره مشعوذاً مؤذياً. مع ذلك يتقاسم نابوكوف وپنين فعلاً أشياء معينة، كما يتجلّى ذلك حين تسبر الرواية أعمق مستويات الوعي: كلاهما اختبر نوعاً من الألم عميقاً وعديم الشكل، فاقد للقوة ولا يُمكن التعبير عنه بوضوح، حيث المشاعر تفلت منها الكلمات. هذه

(١) م. س.، ١٦٨ - ١٦٩ - ك.

التجربة تمتاز بالحزن على موت الأحبة الذين هربوا من البلشفية لمجرد أن يموتوا في المنفى على أيدي النازيين، وذلك من خلال إجبارهم على أن يدفعوا ضريبة ماضيهم ولغتهم الأم، وسجنهم في معركة أبدية مع لغة أجنبية، وفقدهم كلياً الفضاء الآمن للطفولة كي يباشروا بدلاً من ذلك في العيش في عالم كابوسي يعود للمتنمرين والجلادين.

على خلاف سنسيناتوس أو كروغ، على أية حال، پنين لا يُقيم في دستوبيا تجريدية تقريباً؛ التهديد الدكتاتوري لا يمتلك حتى عُذر بيئة غير حقيقية كي يرتد إليها. على غرار مُبدِعه، پنين يسكن عالَماً هو عالَم «حقيقي» بنحو مُشوّق (وفي بلد ديمقراطي) إلا أنه أيضاً حافل بالذكريات والناس يقوّيهم يأس أو فشل الآخرين. إن إحلال نابوكوف بطله في هذا العالَم المبتذل يجعل وجع پنين وحزنه عبئاً لا يُطاق. ألمُه ألم متفرّد؛ غير أنّ عالَمه هو العالَم الذي نتقاسمه كلّنا، وألمه يُمكن بناءً على ذلك أن يُصبح ألمنا أيضاً. لهذا السبب قسوة الراوي، وهي قسوةٌ تُذكّرنا بطريقة التفكير الدكتاتورية، غير متوقَّعة ومُروِّعة جداً.

في (*دعوة إلى قطع رأس*)، عالم الراوي، أو العالم الذي يتكلّم الراوي نيابة عنه، يُبشّر بالانعتاق (والخلاص). في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، العلاقة بين المؤلف، الراوي، وبطل الرواية قريبة جداً عند نهاية الكتاب بحيث إنهم يلتحمون في جسم واحد. في (بيند سينيستر)، المؤلف - الراوي، يلمّح إلى الإغاثة، يُصبح طيفاً محسوساً بحيث إنه أخيراً يهبّ لمساعدة كروغ. لكن في (*انظر إلى المهرّجين!*)، الراوي ڤاديم يعتبر المؤلف عدواً. من خلال مقارنة هذه الأعمال الثلاثة مع (*انظر إلى المهرّجين!*)، رواية نابوكوف الأخيرة، بوسعنا أن نرى كيف أنّ الشخصية الخاملة بنحو تقليدي للراوي حصراً تتخذ تدريجياً شكل مشاغب أو مثير للقلاقل. في منعطف خيالي يرسم خارطةً لتطوّر رواة روايات نابوكوف، راوي (پنين) سيكون موقعه عن نقطة منتصف الطريق: في (پنين)، الراوي ينتمي إلى عالمنا المادي، في حين أنّ پنين

نفسه ينتمي إلى العالم الآخر الذي أحبه نابوكوف؛ مع ذلك، السلطة المألوفة للراوي لم تُقلّص: إنه مُتمِّم لحبكة الرواية، وليس ببساطة قوةً تكمن وراءها. الراوي لن يلعب بعد الآن دور المُنقِذ، على أية حال، يرفض پنين اللقاء بالراوي أو التكلّم معه حين يتصل هاتفياً. ختاماً، پنين المسكين، يقود سيارة مقفلة مكتظة بالحزم وحقائب السفر، من الجلي أنه يهرب بعيداً عن الراوي (والتقييد المُحدّد للزمن). في الصفحة الأخيرة، يُترَك الراوي وحيداً مع كوكيريل، بالإضافة إلى مُتقمّص پنين (أو شبيه پنين)، الذي يبدأ بإطلاق الأقاويل عنه.

٥

في الفصل السادس، يجد پنين منزلاً يمكنه أن يسميه بيتاً. الحياة بمفرده في «مبنى منعزل» تبين بنحو مُذهِل أنها مُقنِعة لـ«مُسن ضَجِر في حاجة إلى ذاته العميقة جداً، التي مزقتها وصعقتها الأعوام الخمسة والثلاثون من التشرّد».[١] إنّ «أحلى الأشياء» فيما يتصل بهذا المكان الجديد هو الصمت الذي يُحيطه الآن، «في مقارنة مُبهجة مع تنافر الأصوات المتواصل الذي أحاطه من ستة جوانب في الغرف المستأجرة من مساكنه السابقة». يفكر پنين مع نفسه أنه لم تكن هنالك (ثورة روسية) أو أنّ سائر الأحداث التي أعقبتها لم تقع قط، «لا نزوح، لا اغتراب في فرنسا، لا تطبيع في أميركا، كلّ شيء - في أحسن الظروف، في أحسن الظروف، تيموفي!» كلّ شيء سيكون نفسه تقريباً كما هو عليه الآن: «الأستاذية في خاركوف أو قازان، منزل في الضواحي من مثل هذا المنزل، في داخله كتبٌ عتيقة، وفي خارجه زهورٌ تأخر تفتّحها».[٢] وبعد أن استقر مجدداً، أضحى پنين مختلفاً:

---

(١) م. س.، ١٢٥ - ك.

(٢) م. س.، ١٢٦، ١٢٧ - ك.

بطولياً، مستقلاً، تملأه الثقة بالنفس، پنين عنيف بخصوصية يُحسَد عليها. إنه لا يزال يحب بلاده، إلا أنه يُدرك أنّ بلاده يُمكن أن تكون في أيّ مكان: بلاد پنين هي، في الواقع، پنين نفسه.

يُقيم پنين حفلة متواضعة لمناسبة الانتقال إلى منزل جديد. يدعو أصحابه، بمَن فيهم كليمنز. على أية حال، نحن نعرف أنه كلّما يبدأ پنين بالشعور بأنه مرتاح و، بالأخص، واثق من نفسه، القدر (لأنه لا يوجد مصطلح أفضل) يكمن منتظراً كي يعطل هذا التوق للسعادة. الحفلة تتكلل بالنجاح، إلا أنّ پنين يكتشف عند نهاية المساء أنّ مستقبله الأكاديمي مُعرّض للخطر، وأنه ما من فصل دراسي لاحق له، وأنّ الطمأنينة والهدوء، مرة أخرى، قد فارقاه مرة أخرى. وقبل أن يكتشف، يصف پنين الكورسات التي كان يجهزها للعام الدراسي القادم بحماسة بالغة: «كورسات عن الاستبداد. بالإضافة إلى ذلك. عن نيكولاس الأول. عن كلّ أسلاف البشاعة الحديثة». ويستطرد قائلاً، «حين نتكلّم عن تاريخ الظلم، ننسى المذابح الأرمينية، أساليب التعذيب التي اخترعتها دولة التبت، الاستعماريين في أفريقيا». هذا حين يصرّح قائلاً: «تاريخ الإنسان هو تاريخ الوجع!»[1] هذه هي الثيمة الرئيسة للرواية التي أظهرها پنين في سلوك غير منحاز، على الرغم من الضغينة طويلة الأمد (و، من وجهة نظر نابوكوف، مبررة تماماً) للبلشفيين. يُدين پنين أيّ ضرب من ضروب القسوة، وبنحو غير مشروط، كائناً مَن يكون الجاني، من أيّ عِرق أو جنسية، أو ما هو هدفه. في هذا الشأن، أيضاً، هو يشبه نابوكوف. موقع نيكولاس الأول هو في قمة لائحة كورساته ليس مصادفة ولا هو شيء عديم المعنى: پنين يبدأ من النقطة ذاتها كالثوريين المحترفين، رويداً رويداً ينفتح ويُعطي عُرضاً وعُمقاً لما بدأ كمقطع صوتي. نحن نسمع هذا

(١) م. س.، ١٤٨ - ك.

كلّه، بالطبع، من پنين نفسه، وما نسمعه هو جزءٌ لا يتجزأ من قصة پنين الشخصية. قصته هي قصة الوجع. إنها لا تقتصر على الاضطهاد على يد نظام دكتاتوري بل تشمل قسوة البشر بعضهم تجاه بعض حين يكونون في أكثر أوضاعهم أُلفةً وحميمية. هل توجد أيّ سخرية في الحقيقة القائلة إنّ تعبير پنين الأكاديمي عن الألم هو، على الرغم من تجربته، شيءٌ تمنعه أخيراً حياته المهنية في البيئة الأكاديمية؟ هنا، أيضاً، ثمة قسوة.

علاقة پنين مع ليزا تتحرّك في الاتجاهات المعاكسة. عوالِم الدكتاتورية و(الخِسة) تظهر من خلال علاقتهما، مع أنّ هذه العلاقة تقود القارئ إلى ارتباطات سرّية: على سبيل المثال، صلة پنين بماضيه. ماضي پنين لا يخبو في الحاضر: (الثورة) تقطع فجأةً وبنحو وحشي صلته بماضيه، بنحو لا رَجعة عنه، تاركة إياه ناقصاً إلى الأبد. حاضر پنين في المَهجر ليس استمراراً لماضيه حتى إذا كان ماضيه لا يزال حاضراً في داخله، مُسبباً الوجع، مُذكّراً بالموت، ومحفزاً على الصمت. كانت حالات توقف قلبه عن الخفقان التي تحصل غالباً تنقله من العالم «الواقعي» إلى ذلك العالم الآخر. وهو عالم بخلاف ذلك صعب المنال ظاهرياً. في حقيقة الأمر، إن تقبّل الألم وهذه اللقاءات العابرة مع الماضي تهب (پنين) بلاغة معينة. الماضي يجلب معه الملائكة الحرّاس الذين يواجهون المشعوذين المضطهِدين في هذا العالَم، عالَم الأحداث الدنيوية، المتكررة. في الفصل الخامس، الذي يسبق الحفلة والقرار المشؤوم الوشيك المتعلق بمنزلة پنين الأكاديمية، يتسنى لنا أن نلتقي الملائكة الحرّاس. في هذا الفصل، المواجهة بين الماضي والحاضر وبين الملائكة والمشعوذين هي مواجهة كاملة، والقارئ يسافر إلى مركز مشاكل پنين: إلى تلك الهاوية السوداء السامة حيث في أعماقها تدور نجومٌ ذهبية حول نقطة غير مرئية: الألم.

في هذا الفصل، يُدعى پنين إلى منزل ريفي في (آل كوك) (الاسم

الأميركي لألكسندر بيتروڤيتش كوكولنيكوف). في كلّ صيف، (آل) يدعو عدداً من أصدقائه المهاجرين إلى هذا المُختلى، مكان كبير، حسن الضيافة. كان پنين قد اشترى مؤخراً سيارة متواضعة، مُستعمَلة (أو ربما استعملت مرات كثيرة) من أحد طلابه، «سيارة مقفلة زرقاء باهتة، أشبه بالبيضة، مزوّدة ببابين، عمرها غير مؤكد وفي حالة متوّسطة». [1] إنّ ثيمة معارك پنين اللانهائية مع الأجهزة ثابتة، وقد حفزتها الآن المركبة. كان قد تلقّى دروساً في قيادة السيارات في (مدرسة ويندل لقيادة السيارات) إلا أنه لم يتعلّم إلا القليل، لذا كان يقضي وقته وهو طريح الفراش مُصاباً بتقرّح الظهر في مطالعة كرّاس السائق ذي الأربعين صفحة باستمتاع لطيف. هو الآن في طريقه إلى العزبة الريفية. يتوقف عند محطة تعبئة الوقود، حيث «ثمة سماء بيضاء مُبهمة تتدلى فوق حقل برسيم، ومن كدس من الحطب بالقرب من كوخ ما أتى صياح ديك، صياح خشن وحاد - أحمق مغرور ضاج بالأصوات. ترنيم بالمصادفة من جانب هذا الطائر الخشن نسبياً، متحد مع الريح الدافئة التي تضغط نفسها على پنين بحثاً عن الاهتمام، التقدير، عن أيّ شيء، مذكّرة إياه على مدى زمن قصير لنهار معتم لمّا وصل، باعتباره طالباً مُبتدئاً في (جامعة پيتروغراد)، إلى المحطة الصغيرة العائدة لمنتجع صيفي (بلطيقي)، والأصوات، الروائح، والحزن -» [2] هذه الذكريات تميز دخوله إلى الدنيا التي تشمل الشوق والحنين المَرضي إلى ماضٍ ضائع مليء بالمناظر الطبيعية. فضلاً عن پنين العاجز، پنين المشرّد، وپنين الساخر، يوجد پنين آخر، مُغطى بالسديم المباغت للذكريات غير المتوقعة التي تبزغ من العالم الذي في داخله.

---

(١) م. س.، ٩٧ - ك .

(٢) م. س.، ٩٨ - ك .

مُختَلى كوك يشبه قطعة صغيرة من روسيا في قلب أميركا واسعة. إنه فقاعة منعزلة، غامضة. على الرغم من أنّ المنزل هو منزل حقيقي حاله حال أسيجة الشجيرات المحيطة به، روسيا الصغيرة هذه موجودة فعلاً فقط في أحلام المهاجرين. فما إن يضع الزائر المُهاجر قدمه على الأرض، حتى يبدأ الجو باتخاذ شكل معين. الحركات تغدو أبطأ والأصوات تغدو ألطف. لم يعد هنالك صراع بين پنين والعالم المحيط به. العزبة هي أقرب ما تكون إلى شيء من صنع الطبيعة أكثر منه من صنع البشر، وهو شيء يذكّرنا بصور مدينة ڤيرا التي استحضرها نابوكوف في (*تكلّمي أيتها الذكريات*). كلّما يبقى المرء مدة أطول هناك، الجو يتخذ بنحو أكثر ألوانَ الماضي وأشذائه. المنظر الطبيعي الأخضر يُنعشه المطر، يُرى من وراء الستائر البيض الحليبية لنافذة غرفة مشرقة، مُبهجة. الصور تبدو مُبهَمة. اللغة رقيقة، تخلّلُها فترات سكوت طويلة واضحة شأنها شأن الكلمات.

روسيا المنمنمة هذه تستقبل المهاجرين الروس بأذرع مفتوحة. هذا الأمر ينطبق بالأخص على «الليبراليين والمثقفين الذين غادروا روسيا في نحو العام ١٩٢٠». إنهم يحتشدون هنا وهناك في العزبة، يستريحون على مصاطب ريفية في الظل، يقضون أوقاتهم في الأراجيح الشبكية، ويناقشون «الكتّاب المهاجرين - بونين، ألدانوڤ، سيرين».[١] هل تتذكر سيرين؟ هنا، على أية حال، هو نوع من مكان حيث يستعيد فيه المهاجرون هوياتهم الضائعة (أو المخفية). الأجيال الأصغر سناً ربما يحسبون أنفسهم أميركيين ويبقون بعيدين عن تقاليد وأتيكيت خلفيات وماضي آبائهم. هنا، في العزبة، الطريقة التي يتفاعل بها الآخرون مع پنين هي طريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي يعامله بها أشخاصٌ من مثل كوكيريل. الآن نتمكن من معرفة مصادر قوته، وليس نقاط ضعفه،

---

(١) م. س.، ١٠١ - ك.

أو ندرك أنّ مَواطن ضعف پنين هي، من وجهة نظر مختلفة، مَصادر قوته. پنين، الذي كانت تخدعه ساعته المنبهة غالباً، يشترك في جدال حول (*آنا كارنينا*) ويُقدّم وجهات نظر بوسعها أن تنافس أكثر النقاد مهارة. نابوكوف يُعير بطله بعض آرائه هو (كما يفعل في [*حياة سبستيان نايت الحقيقية*]). پنين يقاوم الفوضى المؤقتة (الجلية) في (*آنا كارنينا*) ويُعطي تفسيرات مفصلة فيما يتصل بالاختلاف بين «زمن ليوڤين الروحي وزمن ڤرونسكي الجسدي».[1]

پنين وصديقه شاتو يسيران عبر مرج من أجل أن يغطسا في النهر، حيث يصادفان هناك حفنة من الفراشات الصغيرة. يقول شاتو إنه شيء يدعو للأسف أنّ ڤلاديمير ڤلاديميرڤيتش (نابوكوف) ليس معهم كي يراها. يردّ پنين عليه قائلاً إنه يشعر أنّ عِلم حشرات ڤلاديمير ڤلاديميرڤيتش هو مجرّد تَحذلُق.[2] صديقه يفند هذه النقطة. پنين يُريد أن يسبح وينزع الصليب من عنقه كي يُعلّقه على غصن شجرة صغير، صاحبه يُحذره من احتمال أن يضيّعه في يوم ما. «ربما لن أُبالي إذا ما فقدتُه»، يُجيب پنين. «إني ألبسه ببساطة لأسباب عاطفية. والعاطفة تُصبح مُرهِقة. على أية حال، يوجد كم كبير مما هو جسدي فيما يتصل بهذه المحاولة في الإبقاء على ذرة تعود لطفولة المرء في تماس مع عظم القص العائد له». ويرد شاتو قائلاً، «إنك لست الوحيد الذي يقلل الثقة بحاسة اللمس».[3] هذه الواقعة تعني بوصفها مَدخلاً إلى العالَم الذي تركاه وراءهما، العالم الذي، كما رأينا، لا يتكلّم عنه پنين تقريباً. مع

---

(١) م. س.، ١١٢ - ك.

(٢) غرامز، «كاتب السيرة بوصفه متطفلاً»، ١٩٤، هامش. يعتقد غرامز أنه استناداً إلى وصف الراوي، جنس الفراشة ممكن تعيينه، وهو جنس، لأنه اكتشفه نابوكوف وصنّفه، سُمّي باسمه. انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ١٠٧، فيما يتعلّق بوصف الفراشة - ك.

(٣) نابوكوف، «پنين»، ١١١ - ك.

ذلك بالنسبة لپنين، كما هي الحال بالنسبة للمؤلف الذي أبدعه، الماضي هو ماضٍ ماديّ، محسوس بكلّ معنى الكلمة (كما هي الحال في رسائل نابوكوف إلى أمه وملحوظاته الشخصية)، وهو يحملُ شحنةً من الألم. بعد الغداء يشكو پنين من نوبة مَرَضية أخرى ويجلس على مصطبة كي يرتاح. روزا شپوليانسكي تنتبه إليه وهو جالس بمفرده وتنضم إليه، تتكلّم عن أصدقائهما المشتركين إلى أن يتم تقديم الشاي. يخبرها پنين أنه سوف يتبعها بعد وقت قصير، وبعدها يبقى وحيداً طوال برهة وجيزة. من شاي المساء هذا، نؤخذ إلى عشاء وشاي مساء آخر. الراوي لا يُخبرنا أنّ پنين يحلم حلم اليقظة أم أنه يتذكر ماضيه. إنه يصف ببساطة الدكتور پنين (والد تيموفي) وصديقه الدكتور بيلوتشكين المُستغرِقيْن تماماً في لعبة الشطرنج العائدة لهما بحيث إنّ السيدة بيلوتشكين جعلت الخادمة تقدّم لهما الشاي في المكان الذي كانا جالسين فيه (وقد وُصف بتفصيل دقيق)، في أحد أركان شرفة المنزل الريفي، الذي كانت تُنيره بنحو دافئ ومريح مصابيح الكيروسين. «تيموفي پنين هو ذا ثانية الفتى غير البارع، الخجول، العنيد، بأعوامه الثمانية عشر، ينتظر في العتمة ميرا»، ابنة آل بيلوتشكين.[1]

بهذه الطريقة تتجلّى أهمية ذكرى پنين عن ميرا، وتمركزها في تطوّر شخصيته. يُدرك القارئ الصلة الدقيقة بين وجع قلب پنين وماضيه الضائع. وسرعان ما ينهض پنين ويشق طريقه عائداً عبر أشجار الصنوبر. في الخلفية، عددٌ من الشبيبة يستمعون إلى الموسيقى المنبعثة من الراديو. پنين (على غرار مبدعه) لا يهتم بموسيقى الجاز، وفيما هو يتذمر من الشبيبة وموسيقى الجاز العائدة لهم، يتذكر صرعات شبابه هو، و، أخيراً، تُروى قصة ميرا - شغف ميرا بالتصوير الفوتوغرافي، المسرحيات التي مثلتها بوصفها هاوية، ماذا جرى إبان (الثورة)، وآخر

---

(١) م. س.، ١١٥ - ك.

مرة تقابلا فيها: «[الحرب الأهلية التي وقعت بين عامَي ١٩١٨ و١٩٢٢] فرقتهما: التاريخ فسخ خطوبتهما». آخر مرة رآها كانت في وقتٍ ما مطلع الثلاثينيات في أحد مطاعم برلين. كان كلٌّ منهما متزوجاً في ذلك الحين. استعادت ميرا بسمتها العصية على النسيان: «الخطوط المحيطية لعظام وجهها البارزة، وعيناها الممدودتان، ونحافة ذراعها وكاحلها كلّها لم تتغير، كانت خالدة». لوعة الرقة تبقى، «أشبه بالخطوط الخارجية المرتعشة للأشعار التي تعرف أنك تعرفها لكنك لا تستطيع أن تتذكرها». شيئاً فشيئاً، لا يتكشف عالمٌ مختلف فحسب، بل يظهر پنين مختلف، پنين أحبته ليس ليزا بل ميرا الفاتنة، الرقيقة. ذكرى الغرام الفتيّ هو غرام لذيذ بالطبع وفقدانُه حزينٌ بالطبع، إلا أنّ پنين درّب نفسه على عدم تذكّر ميرا. لأنه، وفقاً للراوي، «إذا كان المرء وفياً تماماً مع نفسه، ما من ضمير، ومن هنا ما من وعي، يُمكن أن نتوقع أن يدوم في عالَمٍ تكون فيه أشياءُ كهذه مثل موت ميرا مُتوقَّعة».[1]

ميرا هربت من روسيا، لمجرد أن يُبيدها النازيون. كانوا قد أخذوها إلى بوخنڤالد[2] في سيارة للماشية وقتلوها. يذكّرنا الراوي بأنّ بوخنڤالد لا تبعد سوى مسيرة ساعة عن ڤايمار، مَوطِن غوته، هيردر وشيللر. المأساة لم تنتهِ هناك، أيضاً. في أكثر أقسام الرواية إثارة للمشاعر، يشرح لنا الراوي قائلاً بما أنّ السبب الرئيس لوفاتها مجهول، في ذهن پنين ميرا تموت إلى الأبد «تخضع لعدد كبير من حالات البعث، لمجرد أن تموت المرة تلو المرة».[3] في كلّ مرة

---

(١) م. س.، ١١٦، ١١٧ - ك.

(٢) في تموز / يوليو ١٩٣٧ كان (بوخنڤالد) أحد أول وأكبر معسكرات الاعتقال في داخل حدود ألمانيا. كان في هذا المعسكر سجناء من جميع أنحاء أوروبا، والاتحاد السوڤييتي، واليهود والمرضى العقليين والمعاقين جسدياً والسجناء السياسيين - م.

(٣) نابوكوف، «پنين»، ١١٦، ١١٧ - ك .

يتصور طريقةً جديدةً لموتها، پنين نفسه يموت مراراً وتكراراً، بصمت، من دون كلمة عن حزنه الأليف جداً. الألم والحزن يتدليان حول رقبته، أشبه بصليبه. إنه لا يُشهِر حزنه، ولا يتبنى دور الضحية (أو البطل). إنه يعيش حياة صادقة، مع ذكرى كلّ أولئك «المقتولين، الذين طواهم النسيان، لم يُنتقَم لهم، غير الفاسدين، الخالدين، الأصدقاء القدامى الكثيرين، وهم أحياء، سالمون، في باله».[1] نحن الآن نفهم بنحو أفضل الأسئلة التي أثارها في وقت أبكر: «لماذا لا يتركون أحزانهم الشخصية للآخرين؟ أليس الحزن، يسأل المرء، هو الشيء الوحيد في العالم الذي يمتلكه الناس فعلاً؟»[2]

يعود پنين إلى منزله ببطء، ماشياً عبر أشجار الصنوبر. «السماء تموت». ينتهي الفصل بصورة شكلين بشريين داكنين في صورة جانبية، في قمة بعيدة، يظهران كصورة ظلية إزاء سماء حمراء كالجمر. «وقفا هناك متقاربين، كلّ واحد منهما يواجه الآخر. لا يستطيع المرء أن يكتشف من الطريق ما إذا كانت فتاة پوروشين وعاشقها، أم نينا بولوتوف والشاب پوروشين، أم فقط ثنائي رمزي موضوع بفن بسيط على الصفحة الأخيرة من يوم پنين المتلاشي».[3] إلا أنه ما من شيء ببُعد واحد في هذا الفصل أو في هذه الرواية أو عند هذه اللحظة التي يكون فيها پنين يائساً، التي على الرغم من ذلك تُعطي للراوي فرصة من أجل الهجاء الخلّاق. وفيما يراقب پنين الصورة «الرمزية» ويتأمل المسافة القليلة بين بوخنڤالد وڤايمار، يقتبس من الدكتور هاغِن، عميد كلية ويندل، الذي يُشير إلى ألمانيا بوصفها «بلاد الجامعات». الدكتور هاغِن يضمر مزيداً من التقدير لـ«منزل تعذيب آخر، روسيا - بلاد

(١) م. س.، ١٩ - ك
(٢) م. س.، ٤١ - ك.
(٣) م. س.، ١١٨ - ك

تولستوي، ستانسلافسكي، راسكولنيكوف، ورجال عظام وصالحين آخرين».

٦

ابن ليزا ذو الأعوام الأربعة عشر، ڤيكتور، يُحدد له موعد لزيارة پنين وللمكوث معه بضعة أيام. لقد رأينا أن ليزا تنمّرت على پنين كي يدفع نفقات تعليم ڤيكتور؛ هي الآن تتحدّث مع ڤيكتور عن پنين بوصفه الزوج السابق وهو سر أخفته عنه. مع أن الراوي يظل صامتاً فيما يتعلّق بهذه القضية، نكتشف أنّ ليزا تستغل پنين ثانية كي يساعد في حلّ مشاكلها؛ فقد انفصلت عن والد ڤيكتور وهي الآن على حافة زواج آخر. تتجسد (*الخِسة*)، ليزا في الوقت نفسه ناجحة وغير ناجحة في استغلال پنين. وهي تراه في مواجهة مشعوذين حاقدين، الملائكة الحرّاس في عالَم نابوكوف الآخر يكونون فاعلين. پنين وڤيكتور لا توجد بينهما قواسم مشتركة كثيرة؛ فارق العمر يؤخذ بالاعتبار، وقد أتيا من عالمين مختلفين جداً. وسرعان ما نكتشف، على أية حال، أنّ ڤيكتور هو صبي عادي: إنه يُظهِر موهبة فنية نادرة بوصفه رساماً. الفصل الرابع مكرّس لتعرّف ڤيكتور إلى پنين. لا يحدث شيء استثنائي: پنين يرتّب لقاءهما، الراوي يُعطينا تفاصيل خلفية ڤيكتور؛ نقرأ عن لقائهما الأول؛ وينتهي هذا الفصل بالاثنين، پنين وڤيكتور، نائمين في حجرتين منفصلتين. ما هي الأهمية التي يمتلكُها ڤيكتور على حياة پنين وعلى بناء الكِتاب إذا لم يظهر إلا في هذا الجزء من الرواية؟

يمضي پنين إلى مخزن للمستلزمات الرياضية كي يشتري لڤيكتور، الذي لم يقابله حتى الآن، هدية. يجلب له البائع كرة من النوع الخاطئ. «لا، لا»، قال پنين، «[لا أريد بيضة أو، على سبيل المثال، قذيفة. أُريد كرة لعبة كرة القدم بسيطة. مستديرة!]» إنه يستعمل يديه كي

يرسم محيط «عالَم متنقل». يستمر الراوي في وصف الموقف: «كانت الإيماءة التي استعملها في الصف وهو يتكلّم عن «التكامل المتناسق» لپوشكين».[١] يُدرك البائع أنّ ما يُريده هو كرة لعبة كرة القدم، ويشتري پنين الكرة التي يُريدها. وسرعان ما يجد پنين أنّ ڤيكتور لا يحب الألعاب الرياضية على الإطلاق، ويُعطيه بعض المال وكتاباً بدلاً من الكرة. كان پنين يفتش عن رواية لجاك لندن، رائجة جداً في روسيا پنين إنما ليست واسعة الانتشار في هذا البلد. ولأنه عجز عن العثور على (*مارتن عدن*)، يتمكن من أن يجد رواية أخرى من روايات لندن، (*الدغفل*). امتنان ڤيكتور للهدية نجم من سوء فهم؛ إنه يعتقد أنّ الرواية هي ترجمة من الروسية. «الصيف الفائت، قرأتُ [*الجريمة و*...] تثاؤب صغير وسّع فمه الباسم بثبات» ولم يُكمل جملته. پنين يتأمل متذكراً (بـ«عاطفة، باستحسان، بحسرة وألم») وهو يرى ليزا تتثاءب قبل خمسة عشر، عشرين، خمسة وعشرين عاماً في باريس، وتقول له ليلة هانئة.[٢]

في المَشهد الموجز حين يشتري الكرة، نصادف صورة كاملة لپنين، شخصيته، صلته بالثقافة الروسية (ومن بينها، بالطبع، پوشكين) انسلاخه عن ثقافة منفاه، والاتجاه الكوميدي لصدامات ثقافته، نتيجة أنواع سوء الفهم التي أصبح پنين متعوّداً عليها. كان پنين قد طوّر عادة الإبقاء على عالَمه المتنقل قريباً منه فيما هو يجتاز هذه الأرض الجديدة، الغريبة. هذا المَشهد هو عالم مُصَغَّر للرواية: من وسيلة الراوي المراوغة، إلى حضور المشعوذين القساة، إلى الضربة المُضاعَفة التي تشتمل على خططه الفاشلة وتجاربه المتعلّقة بشكل معين من سوء الفهم في كلّ منعطف. ثمة طبقة مخفية تحت كلّ مشاجرة من المشاجرات؛ ثمة

---

(١) م. س.، ٨٥ - ك.
(٢) م. س.، ٩٣ - ك.

ملائكة حرّاس في المتناول أيضاً. پنين، لا يزال الشخصية المثالية على الرغم من كلّ شيء، يستسلم للأحلام. إنه حالمٌ وتائه كما لو أنه لم يكن مسموحاً له بأن يمدّ جذوراً؛ إنه يتجوّل من جامعة إلى أخرى، من منزل إلى آخر، من مدينة إلى مدينة، ومن عالَم إلى آخر. أحلامه تُظهِر عالَمه الباطني الثرّ. جذور پنين في هذا العالَم الآخر. في هذا المكان تحديداً نميّز قوة شخصيته ومفتاح اكتفائه الذاتي. غافلاً عن المشعوذين، ينتقل من ثقافة مألوفة إلى ثقافة مجهولة. إنه ينتقل من كتاب إلى كتاب (سوف نلتقيه ثانية في [*نار شاحبة*]). ما يتبدى من لقائه مع ڤيكتور، على الرغم من حالات سوء فهمهما، هو أنّ بمستطاع پنين أن يُعطي صوتاً لواقع يقبع وراء دمار عالَم ليزا. إنه يُقيم علاقة ألفة مع ڤيكتور هي أعمق من تلك العلاقة التي يُقيمها ڤيكتور مع أبويه الحقيقيين. عالَم پنين يجد استمرارية في ڤيكتور.

ڤيكتور، أيضاً، إنسان حالم. يبدأ الفصل الرابع بواحد من أحلامه: والد ڤيكتور، ملك روسيا مُتخيّلة، يجلس في غرفة مكتبه الرحبة. اندلعت ثورة، «عمليات قطع الرؤوس والرقصات الشعبية بدأت أصلاً»، غير أنّ والد ڤيكتور لن يتنازل عن العرش، «الجواب هو لا. أُفضّل الكمية المجهولة للمنفى».[١] ڤيكتور لم يكن يحب كثيراً والده الحقيقي ولا ينام بشكل جيد، يغرق في الأحلام كلّ ليلة. هي عادة أشياءُ مُختلَطة غير مترابطة من «فيلم إيطالي صُنع في برلين للاستهلاك الأميركي»؛ من مغامرات من مثل «[كزبرة *الثعلب القرمزية*]، التي مُثلت على المسرح منذ عهد قريب في مدرسة القديسة مرثا، أقرب مدرسة للبنات؛ قصة كافكوية مجهولة الاسم منشورة في مجلة طليعية سابقة يقرأها بصوت عال في الصف السيد پينانت»؛ ونسخ من قصص عائلية حول هَرَب المثقفين الروس من «نظام لينين». في مَشهد ڤيكتور

(١) م. س.، ٧١ - ٧٢ - ك.

الأثير من الحلم، الأب الملك المنعزل، أو "*solus rex*"، إذا ما استعملنا صياغة لاتينية التي وفقاً للراوي هي الكيفية «التي يصف بها صانعو المسائل الشطرنجية [العزلة المَلَكية]»، يمشي بمحاذاة ساحل (البحر البوهيمي)، منتظراً مغامِراً أميركياً بزورق مزوّد بمحرك قويّ جداً.[١] هذا واحد من الأمثلة حيث يتنبأ الحاضر بُالمستقبل أو يُسهّله: لا يكاد يمضي وقتٌ طويل حتى يتحول حلم ڤيكتور في هذا الكتاب إلى واقع تشارلز كينبوت في كتاب آخر، في شكل بطل الرواية - الناقد المصاب بجنون العظمة في (*نار شاحبة*).[٢] شأنُه شأن كثير من شخصيات نابوكوف، ڤيكتور باستطاعته أن يُبدع عالم أحلام ويبقى مخلصاً لأحلامه. مع أن مكوّنات أحلام ڤيكتور هي مزيج من الكليشيهات التافهة جداً، يفلح في إبداع عالم يشمل پنين بصورة غير مباشرة في شكل أب مثاليّ، على الرغم من أنه يبدو وحيداً وغير سويّ، لا يُريد أن يُذعن. (في نهاية الفصل، حين يكون الاثنان، پنين وڤيكتور، نائمين، حلم پنين، الذي ينتظر فيه زورقاً يهرب بواسطته من مخالب البلشفيين، هو امتداد لحلم ڤيكتور؛ ڤيكتور لأول مرة يغط في النوم بسرعة استثنائية).[٣] إن نواة أسلوب تفكير ڤيكتور هي نتيجة أفعال

---

(١) «ساحل (البحر البوهيمي)» ربما هذه إحالة إلى «*حكاية شتاء*» (الفصل الثالث، المَشهد الثالث) لشكسبير. بما أنّ أولئك النقاد لا يملّون من الإشارة إلى «أخطاء» شكسبير فقد لاحظوا أنه لا يوجد بحر في (بوهيميا). الإحالة الثانية، «في مرحلة العاصفة» ليس فقط تُوحي بمسرحية «*العاصفة*» لشكسبير بل إنها تحفز أيضاً السؤال: هل إنّ راوي نابوكوف / پنين ليس جواباً وردّ فعل على پروسپيرو / كاليبان بطلا شكسبير؟ - ك. تقع (بوهيميا) في دولة التشيك - م.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١١٣. نابوكوف نفسه يشرح «تليپاثي» فقرات هذه الأحلام في حوار العام ١٩٦٧ مع ألفريد أپيل - ك.

(٣) نابوكوف، «پنين»، ٩٤. بويد يعتبر أحلام آنا / ڤرونسكي في «*آنا كارنينا*»، وأحلام ستيفين / بلوم في «يوليسيس» كونها مصدر هذه «الأحلام التوأمية»؛ انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٧٤، هامش - ك .

ليزا، التي لم تحاول فقط أن تفرض ڤيكتور على پنين بل في الوقت عينه حاولت أن تُهيئ ڤيكتور لأن يتقبّل پنين كما فَهِمته. ونتيجة لذلك، في عالَم أحلام ڤيكتور، پنين هو بطل استثنائي، «تيموفي پنين العظيم، الباحث والرجل المحترم، الذي يُعلّم لغة ميتة عملياً في كلية ويندل ذائعة الصيت».[١]

في الفصل الرابع، يزوّدنا الراوي بتفاصيل متعلّقة بماضي ڤيكتور. كان ڤيكتور استثنائياً من عمر مبكر. إنه لا يعكس الأشكال النمطية التي تعلّمها ونشرها والداه. كما يُعبّر الراوي، «العبقرية هي عدم امتثال. في سن الثانية، ڤيكتور لم يُنجز خربشات لولبية صغيرة كي يُعبر عن الأزرار أو كوى في جانب سفينة أو طائرة، كما يفعل مليون من الأطفال سواه... جعل دوائره مستديرة كما ينبغي ومغلقة كما ينبغي». في سن الثالثة، طلب منه أبوه أن يرسم صورة شخصية لأمه فأجاب قائلاً بـ«تموّج مُحبب، حيث ذكر أنّ ظلّها على الثلاجة الكهربائية الجديدة». في سنته الخامسة يستعمل المنظور؛ في السادسة يميّز أصلاً شيئاً لا يُميّزه أشخاص كثيرون: ألوان الظلال، «الاختلاف في درجة اللون بين ظل برتقالة وظل خوخة أو كمثرى الأفوكادو».[٢] الدراسات السيكولوجية والبحوث التي أنجزها بابا (دكتور إريك ويند) وماما (دكتورة ليزا ويند) لم تحقق لهم أيّ نجاح أو تقدّم. في الختام، لم يكن أمامهما خيار سوى أن يتركا «مريضهما الصغير» مع أجهزته (مع أنه ليس قبل أن يوجه نابوكوف كلمات جارحة قليلة جيدة إلى المُعالجَيْن ودفاعاً عن العبقري).

في المدرسة، ڤيكتور طالب متميز. إنه سعيد الحظ لأن لديه معلّم فن استثنائياً، السيد ليك، الذي يكنّ له الاحترام، مع أنّ المعلمين

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٧٤ - ك.

(٢) م. س.، ٧٥ - ٧٦ - ك.

الآخرين يحترمونه بنحو أقل (وهي فرصة أخرى لنابوكوف كي يقدّم مجموعة من نظرياته). معلم ڤيكتور يفتقر إلى العبقرية إلا أن لديه معرفة عميقة بالأسلوب؛ كما أنه غير مكترث للمدارس والاتجاهات الفنية ويتحاشى الفكرة القائلة إنّ الفن المعاصر هو فن أفضل، ويجادل قائلاً: «سلڤادور دالي هو الشقيق التوأم لنورمن روكويل الذي خطفه الغجر في سن الطفولة». إنه يعتبر ڤان كوخ فناناً «من الدرجة الثانية» وبيكاسو «الأسمى، على الرغم من نقاط ضعفه التجارية». كما يسأل: «إذا كان بمستطاع ديغا أن يُخلّد القلنسوة النسائية، فلِم لا يفعل ڤيكتور ويند الشيء نفسه فيما يتعلّق بالسيارة؟»[1]

معلم ڤيكتور، ليك، يقول لطلابه إن الطيف الشمسي ليس دائرة مغلقة بل «لولباً من الألوان الخفيفة من الكديميوم الأحمر والألوان البرتقاية عبر الأصفر السترونشي والأخضر الفردوسي الباهت إلى الألوان الزرق والبنفسجية الكوبالتية، وفي هذه النقطة السلسلة لا تتدرّج إلى الأحمر مجدداً بل تمرّ عبر لولب آخر، الذي يبدأ بنوع من الخزامى الرمادية ويمضي قُدُماً إلى ظلال سندريلا متجاوزاً الإدراك البشري»[2]. هنا ما هو على المحك، حتى قبل الحديث عن ظلال سندريلا أو فكرة صبغ السيارة، هو بالأساس أسلوب كتابة نابوكوف بدلاً من عمل ڤيكتور الفني. إنه يكتب في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، «في الشكل اللولبي، الدائرة، محلولة، مُفكوكة، لم تعد آثمة؛ لقد أُطلِق سراحها»[3]. يصف الراوي هذا الرسم النموذجي، الذي، وفقاً لآراء ليك، يستطيع ڤيكتور أن يرسمه، ومن خلال وصفه بمثل هذا التفصيل يجعله يظهر أمام عينَي القارئ. هذا الشيء يُذكّرنا بنحو لا مَفرّ منه

---

(١) نابوكوف، «بنين»، ٨٠ - ٨٢ - ك.
(٢) م. س.، ٨٢ - ك.
(٣) نابوكوف، «*تكلمي أيتها الذكريات*»، ٢٧٥ - ك.

بـ(*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) وصورة سبستيان الشخصية التي رسمها صاحبه روي كارسويل، الذي انعكس فيها وجهه في بركة من الماء الصافي.[1] في (بنين)، نرى سيارة مقفلة سوداء صقيلة مركونة في تقاطع شارع تحفه الأشجار. «الآن فكك جسم السيارة إلى أقواس وألواح؛ ثم ضعها سوية من ناحية الانعكاسات». بهذه الطريقة، المَشهد الطبيعي المحيط ينعكس، وصور سماء الربيع الكئيبة، محيط أحد المباني، شجرة مقلوبة، وحتى الرسام نفسه، كلّها مجتمعة على السطح العاكس: كلّ شيء هناك في نسخة عالَم مُصَغَّر. يُشير الراوي إليه بوصفه عملية مُحاكية وتكاملية، يسميها ليك «التطبيع الضروري للأشياء التي من صنع الإنسان».[2]

مقاربة «التطبيع» هذه هي الأسلوب الذي يستعمله نابوكوف في (بنين). من الواضح أنه لا يوجد شيءٌ جديد في فكرة الواقع المُنعكس في مرآة الفن. إن الشيء الجديد هو الأسلوب الذي بواسطته يدمج نابوكوف المرآة مع انعكاس الواقع، وبذلك يُبدع رابطة لا تقبل الجدل مع أنها غير مرئية بين الواقع والفن. كما يكتب نابوكوف عن غوغول في توسيع تأكيده بأنّ غوغول لم يكن كاتباً واقعياً: «غوغول، بطبيعة الحال، لم يرسم الصور الشخصية - لقد استعمل المرايا وبوصفه كاتباً سكن في عالم المرآة العائد له».[3] في (بنين)، عالَم المرايا ليس عالَماً هامشياً في العالَم العادي (كما في [دعوة *إلى قطع رأس*] و[بيند سينيستر]) بل أشبه بما يقوله (ف) في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) عن الحصاة التي تبدو كالجوهرة في الماء: «إني أعرف أنّ الحصاة العادية التي تجدها في قبضتك بعد أن تدس ذراعك عميقاً حتى الكتف في

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٠٤ - ك .
(٢) نابوكوف، «*بنين*»، ٨٢، ٨٣ - ك .
(٣) نابوكوف، «*نيكولاي غوغول*»، ٤١ - ك .

الماء، حيث تبدو الجوهرة كأنها تومض على الرمل الباهت، هي في الواقع الحجر الكريم المُشتهى مع أنه يبدو كالحصاة لمّا تجف في الشمس العادية».[1] في (پنين)، أيضاً، عالَم الأحلام هذا يبقى مخفياً عند الطبقة السفلية للعالَم العادي (على الأقل المشعوذون لا يستطيعون أن يروه). هل يعني هذا أنّ كيخوته وپنين مجنونان؟ أم أنّ العالَم المحيط بهما هو المجنون و، لهذا السبب، يُدرِك جماعياً أنّ هذين البطلين مجنونان؟ الجواب واضح. ما يتبقى هو مسألة العبقري الشاب: ما هو دور ڤيكتور؟ لقد رأينا أنّ عالَم پنين يستمر ويتوسع في عالم ڤيكتور. وبالعكس، كما سنرى، ڤيكتور يُوضع في مركز كون پنين، مثلما يجمع ڤيكتور الشظايا المبعثرة من هذا الكون ويحوّلها إلى شيء واحد، الهدية التي سيُقدّمها تالياً إلى پنين.

٧

يبدو پنين أسعد حظاً من كيخوته. راوي (دون كيخوته) ليس متعاطفاً بكلّ معنى الكلمة تجاه بطل قصته؛ لا يوجد شيء يُشير أو يدل ضمناً على أنّ عالَم الأحلام العائد له هو عالَم واقعي. أحلام كيخوته هي أوهام خياله، ولمّا يكتشف أخيراً طبيعة الواقع، لمّا يُصبح حكيماً، الخيار الوحيد المفتوح له هو الندم والموت. راوي (پنين) يعذب پنين ويثمن قيمته في آن واحد. وزيادة على ذلك، حياة پنين ليست كلياً تحت رحمة الراوي: مع أنّ الراوي بنحو شيطاني يسخر من النهايات السعيدة، الرواية التي يسردها تنتهي بنحو سعيد. على الرغم من المصائب التي تحدث لپنين، وهي على أية حال ليست شيئاً جديداً في حياته، يتمكن في خاتمة المطاف من الإفلات من الراوي العائد له.

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٦٧ - ك .

طوال الرواية، أيضاً، توجد مواضيع وثيمات هي حتى من أعماق عُزلة پنين ويأسه سوف تنقله (وتنقل القارئ) إلى مكان آخر، بما فيه، على سبيل المثال، عالَم سندريللا وخُفَّيها الزجاجيين.

(پنين) ليست رواية تستمد قوتها من الحبكة المبنية بشكل جيد؛ بدلاً من ذلك إنها تتكوّن من أفكار مُهيمنة متكررة وأنماط: مختلفة عديدة. هذا الشيء يُصبح مهماً بوضوح لمّا تشمل تشكيلة المواضيع والأنماط شخصيات وحتى كلمات تحوك سوية كي تكوّن ثيمة الثيمات (metatheme). يتأسس عالَم پنين السحري بقرميد وملاط هذه الأدوات، ومع أنها لا تبدو بشكل أوليّ مهمة، هي في حقيقة الأمر مُقوّم مُتمم من البنية التحتية للرواية. باستطاعتنا أن نجد مثالاً في تكرار نابوكوف للأعداد، بخاصة العدد ثلاثة ومشتقاته. عيد ميلاد پنين يقع في ٣ شباط / فبراير (وفقاً لتقويم ما قبل [الثورة])؛ قصيدة بوشكين التي يتلوها پنين لطلبته ليست مُعيّنة بالتاريخ فحسب بل مُعيّنة أيضاً بالساعة التي أُلّفت فيها: الساعة الثالثة وثلاث دقائق؛ كانت لديه علاقات غير ناجحة مع ثلاث نساء (آخرهن واحدة من طالباته، بيتي بليس، التي تسعى جاهدة إلى لفت انتباه پنين)؛ اللقاء الثالث بين الراوي وپنين يجري في موقع يُدعى (النوافير الثلاث)؛ وختاماً لدينا الارتباط بين الشخصيات الثلاث والسناجب الثلاثة.[١]

إنّ أحد المواضيع المهيمنة في الرواية هو الظهور المتكرر للسناجب: حلقات في سلسلة تربط عالميْ پنين. يرجع پنين إلى وقائع طفولته الضائعة في الفصل الأول بعد حادثة قلب طفيفة على مصطبة في

---

(١) روي (Rowe)، «مرآة پنين الخارقة للطبيعة». يلمّح روي إلى أن السناجب ربما تكون «إعادة تجسيد شبيهة بحكاية الجان لميرا بيلوتشكين». مصدره هو مقالة بقلم تشارلز د. نيكول، «تاريخ پنين». لم أتمكن من إيجاد وسيلة في إيران لمعرفة ما هو، على ما يبدو، أفضل تفسير للسناجب في كتاب بدر المعنون «*البلاد البلورية*» - ك.

المتنزه. يتذكر حجرته، التي احتوت على حاجب بأربعة أقسام من الخشب الصقيل المزركش بفن الدمغ الوشمي[1]. صورة الحاجب هي صورة رجل مُسن ينحني على مصطبة وسنجاب يحمل شيئاً مائلاً للاحمرار. پنين لا يقدر أن يكتشف ما هو الشيء الأحمر. في سن الحادية عشرة، يتخيل أنه ستكون لديه الفرصة كي يحل هذه المسألة فيما هو يرقد مريضاً في السرير، إلا أنّ الحمى تمنعه. الآن هو في العقد الخامس ويجلس على مصطبة متنزه في مدينة غير مألوفة، پنين يندمج مع ذاته، ذات سن الحادية عشرة، على مدى ثوان قليلة. وثانية يبدو أنه يحمل مفتاحاً لحل اللغز. غير أنّ الريح تشتد وتشتت انتباهه. يحدث هذا تحديداً في الوقت الذي يقضم سنجاب رمادي أمامه نواة خوخ. بعد أن يقابل ليزا، أيضاً، يشعر كما لو أنه على وشك أن يحل «حلاً بسيطاً للكون» حين يشوش سنجابٌ أفكاره.[2] پنين، جالساً على المصطبة ويواجه سنجاباً، لا يتذكر حصراً الصورة التي على حجاب طفولته بل يكررها بنحو مُضجِر أو يُعيد خلقها أيضاً. هذا الشيء يُذكّرنا بمارتن (الشخصية الرئيسة في [*المجد*]) الذي يختفي أخيراً في الرسم الذي رآه إبان طفولته. الماضي والحاضر، معاً مع الواقع والحلم، هي انعكاسات كلّ واحد منها للآخر (على غرار السيارة والمنظر الجميل من حولها في رسم ڤيكتور).[3]

يتضح أنه كلّما يظهر سنجاب، مهما كانت المشكلة التي تواجه پنين في تلك اللحظة هي مشكلة بالمستطاع حلّها. إنه يضيع محفظته في

---

(١) الدمغ الوشمي: فن طبع الرسوم على الخشب والجلد وغيرها بأداة محماة - م.
(٢) نابوكوف، «پنين»، ٤٧ - ك.
(٣) انظر الفصل الرابع، المقطع الثاني، من هذا الكتاب فيما يتعلّق بـ«حجرة الطفولة»؛ المقطع ٣ المتعلّق بـ«لقاء ليزا»؛ الفصل الأول، المقطع الثاني، فيما يتعلّق بمارتن - ك.

أحد المَشاهد، وفي مَشهد آخر يضيع طريقه، وفي كلتا الحالتين تنتهي الأشياء نهاية حسنة. رويداً رويداً، تداعي الأفكار هذا في مستوى أعمق. في مَشهد ما، التخيّلات تهيّج السنجاب. پنين مشغول بالبحث ناهيك عن التعليم؛ إنه يميل إلى تأليف كتاب في الثقافة الروسية، وهو يدرس من أجل هذه الغاية. الكتاب يُقصَد به أن يكون «تاريخاً صغيراً للثقافة الروسية، وفيه خيار الأشياء المثيرة، الطقوس، الحكايات الأدبية الروسية، وهلم جرّا تُقدَّم بأسلوب ما كي تعكس نسخة مصغرة جداً لتاريخ عظيم - سلاسل كبرى للأحداث». بحسب الراوي، كان پنين لا يزال عند «المرحلة السعيدة من جمع مادته»، واصفاً بالتفصيل پنين الباحث، وهو يحمل القوائم والملحوظات، يسحب دُرج كتالوغ «أشبه بجوزة كبيرة، إلى زاوية منعزلة وهناك يصنع وجبة غذاء فكرية رائقة منه، والآن يُحرّك شفتيه في تعليق صامت، حاسم، مُقنع، مُحيّر، والآن يرفع حاجبيه الضامرين وينساهما هناك، متروكين عالياً على جبينه الواسع حيث يظلان هناك مدة طويلة من زوال كلّ أثر من آثار الاستياء أو الشك».[1] الصورة تُوصَف من وجهة نظر طلبة پنين، الذين، وفقاً للراوي، يستمتعون بمراقبة هذه المَشاهد ويعدّونها تهديداً وشرفاً في آن واحد. الراوي، بالطبع، يتفادى استعمال كلمة «سنجاب» في هذا الصدد، إلا أنه لا يترك حيزاً للشك.

كما أنّ موضوع السنجاب يمتلك تضمينات أخرى، أكثر تعقيداً. يصادف القارئ ثلاثة سناجب عديمة الحياة في سياق الرواية؛ هذه السناجب تمثل ثلاثة موضوعات مختلفة. إنها مختلفة عن السناجب الحية التي تندمج مع پنين، الذي كانت عاداته وأفعاله الخاصة تبدو أشبه بعادات وأفعال السنجاب - الراوي يستعمل الكلمات كي يصف پنين بحيث إننا نتذكر السناجب حالاً. أول السناجب غير الحيّة هو لُعبة

(١) نابوكوف، «پنين»، ٦٤ - ك

محشوة يراها الراوي في طفولته حين يزور منزل الدكتور پنين.[١] باب حجرة الدرس مفتوح ويلمحها هناك. الدكتور پنين، والد پنين، هو صديقٌ حميم لدكتور بيلوتشكين، والد ميرا. براين بويد يشرح قائلاً إن (*بيلوتشكا*) هو اسم تصغير لـ(*بيلكا*) التي تعني «سنجاب» بالروسية.[٢] الثاني هو السنجاب الرمادي في صورة بطاقة بريدية يُرسلها پنين إلى ڤيكتور. پنين لم يكن قد قابل ڤيكتور شخصياً بعدُ؛ البطاقة البريدية تنتمي إلى سلسلة تعليمية يختارها پنين خصيصاً بغرض الرسائل المتبادَلة بينهما. ثمة شرح على البطاقة، يقول إن كلمة «سنجاب» (squirel) تأتي من الكلمة اليونانية «ذيل - الظل» (shadow - tail)، وهي تلمّح إلى الصلة بين پنين وڤيكتور ولا تحتاج إلى شرح إضافي، بخاصة بما أنّ پنين يدعو ڤيكتور كي يزوره خلال العطلة القادمة.[٣] هاتان الصورتان تكفيان كي توضحا كيف يتوسّع عالَم پنين عن طريق السناجب. السنجاب الثالث يجمع كلّ الجوزات التي لها صلة بالثيمة معاً، وهو حتى حيوان أكثر تعقيداً.

خلال الحفلة في منزل پنين، مارغريت ثاير، أمينة المكتبة في الجامعة، تنظر إلى الطاس الزجاجي وتقول إن لونه يُذكّرها بما كانت تتخيّله دوماً أنه اللون الأزرق - المخضر لخُفيْ سندريللا الزجاجيين. يشرح الباحث پنين قائلاً إن كلمة (*vair*) الفرنسية (التي تعني يخفي) تحوّلت إلى الكلمة الفرنسية (*verre*) (التي تعني زجاج). وكما يختم كلامه، إنه يتذكر أنّ خُفيْ سندريللا لم يكونا مصنوعين من الزجاج بل من فرو السنجاب الروسي. (كان والد ميرا تاجر فراء، عرفنا ذلك في وقت أبكر).[٤] إنّ موضوع الحوار هو الطاس الزجاجي الذي وُصف

---

(١) م. س.، ١٥٥ - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٨٢ - ك.

(٣) نابوكوف، «*پنين*»، ٧٥ - ك

(٤) م. س.، ١٣٨ - ك.

بالتفصيل في بداية الحفلة، الذي كان جمالُه ولمعانه الأخضر يُسحران الضيوف الآن. إنه هدية ڤيكتور لپنين (والضيوف يُسارعون لجذب انتباه پنين إلى قيمته). جُمَل قليلة تصف ظلال الطاس الشبيهة بسندريللا بالإضافة إلى الماضي السحري (ماضي ميرا) والمستقبل السحري (مستقبل ڤيكتور) المُنعكسين في الطاس. هذا مثال جيد للأسلوب الذي تطور فيه ثيمة ما (في قدرتها كبديل عن الحبكة) مسرح الحدث وأشكال الرواية. الحفلة، كما نعرف، تنتهي بنحو فاجع بالنسبة لپنين: يعرف أنه سوف يفقد وظيفته في كلية ويندل. پنين يرتب الأشياء، يغسل الأطباق. طاس ڤيكتور السحري، المغطى برغوة الصابون، هو في المغسلة مع بقية الأطباق وسكاكين المائدة. وفيما هو يجفف كسارة البُندق، تسقط من يد پنين وتغطس في ماء الصابون، ويسمع صوت الزجاج المكسور. يلتفت پنين لحظة، «ناظراً إلى السواد الكائن وراء عتبة الباب الخلفي المفتوح». حشرة خضراء بأجنحة تخريمية تدور حول المصباح. هل هي فراشة؟ لئن كانت كذلك، فما من مبرر للقلق. يمضي پنين إلى المغسلة ويضع يديه في الماء. كأس خمر مكسورة؛ «الطاس الجميل سليم».[1] الملائكة الحرّاس لا تزال تراقب. السناجب، تتلقى العون من الخُفين الزجاجيين، تُفشي هوية سندريللا للأمير. الحب بالنسبة لميرا يحفظ سحر الماضي ليس من أجل حاضر پنين بل أيضاً من أجل مستقبل ڤيكتور. الحصاة، في الواقع، جوهرة على أية حال.

٨

لقد توسّعتُ في عالم پنين السحري. لكن ماذا عن پنين نفسه؟ يُعتقَد عموماً (أو ربما يُعتقد بنحو معقول) أنّ الشخصية التي تكون قادرة

---

(١) م. س.، ١٥٢ - ك.

على أن تشق طريقها إلى عالم سحري تكون مختلفة تماماً عنا نحن البقية. أليس، على سبيل المثال، كانت تمتلك الفضول، الجرأة، وبالتالي، شخصية تتجاوز شخصية الفتيات الاعتياديات. وثمة مثال آخر هو سندريللا، وهي شخصية تستحضر پنين. إذا ما نظرنا من زاوية مختلفة، بوسعنا أن نقول إنّ الفرد الذي يتمكن من أن يجد طريقه إلى عالَم ساحر يجب أن يبقى مرتبطاً بالعالَم العادي ومعتمداً عليه في الوقت ذاته. عملياً، شخصيات كهذه هي الشخصيات الوحيدة القادرة على أن تجد عصا سحرية لأنه سيكون شيئاً مستحيلاً بالنسبة لهم أن يعيشوا من دونها. لذا فضلاً عن مسألة تفرّد شخصية پنين، توجد مسألة أخرى ينبغي أن تؤخذ بالحسبان: كيف أتت عصا سحرية لإنقاذ پنين؟ إنه شيء وثيق الصلة بالموضوع بنحو جليّ في (پنين) لأنّ الراوي يعترف بصراحة أنه يكره النهايات السعيدة؛ على خلاف راويْ (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، ويقول أنْ ليس لديه نية في تلبية أيّ صرخة من أجل المساعدة أو في التدخّل في حلّ العقدة.

ثانيةً، نجد الراوي، وهو شخصية روائية مشكوك فيها في أفضل الأحوال، يوحّد جانبَي الملاك والمشعوذ في آن واحد. إنه يتصرّف ضد الشخصية الروائية وفي الوقت ذاته يخدم بوصفه حاميها. علينا أن نرافق هذه الشخصية الروائية كي نستمتع بالرواية، وعلينا أن نعارضه كي نقدر شخصية پنين كما ينبغي. الراوي يصبح هكذا نقشاً على شكل ورقة نبات، أُبدع كي يُوضح شخصية بطل الرواية. پنين هو العنصر الأكثر سحراً في الرواية؛ ما كتبه نابوكوف عن كيخوته ينطبق على پنين أيضاً. الرواية بأكملها تدور حول شخصية پنين، وسائر الشخصيات الأخرى ركيكة وغير مُمتعة إذا ما قارناها بشخصيته. فقط في تعاملاتها مع پنين يجعلها تكتسب ميزةً وصلةً بالموضوع؛ إنه خيال پنين، مثل خيال كيخوته، وموشوره من الأحلام، الذي ينقذ الشخصيات الأخرى من تفاهة الحياة العادية. مَشاهد الأحلام المُتخيّلة، المصطنعة العائدة لپنين

وكيخوته هي علامات على قوة وسحر الخيال. الشخصيات الثانوية لا تُوصف باعتبارها معقدة أو متعددة الأبعاد، كونها تقوم فقط بوظيفة مُساعِدة لشخصية پنين. كثير من شخصيات نابوكوف تتأسس باعتبارها استكشافات لمسألة كيف يغير البندول اتجاهه من الواقع إلى الأحلام، من الحياة إلى الموت، من الحاضر إلى الماضي، أو العكس بالعكس. (پنين) تُبنى على هذا الأساس. (پنين) تُسحِر وتُفتن القارئ بالطريقة نفسها التي يُسحِر فيه پنين طلبته الجامعيين. ووفقاً للراوي، پنين يُحبه طلبتُه «لا بسبب أيّ قدرة جوهرية بل بسبب استطراداته العصيّة على النسيان تلك، حين يرفع نظاراته كي يبتسم بابتهاج للماضي فيما هو يدعك عدسات الحاضر».[١]

في فصل رائع من كتابه عن نابوكوف، «*روائي روسي في أميركا*»، جِي. أم. هايد، حين يتعامل مع پنين، يستدعي تقليد الـ(*skaz*). هذه الكلمة مشابهة لـ(*skaza*) (التي تعني قصة شعبية أو سوقية بالروسية)، تُشير إلى سرد يتدخّل فيه الراوي بطريقة غير مباشرة، من خلال توسّط راوٍ مُتخيّل. (*skaz*)، تملك أصولاً في السرد الشفاهي الشائع، وتُشير إلى خُدع وطرائق لا تُعد ولا تُحصى ينشرها راوي القصة - التسليات، النقاط الثانوية، والفقرات المألوفة أو المكررة - من أجل إيقاف السرد وتحويل انتباه الجمهور من القصة إلى راوي القصة ثانية. بهذه الطريقة، تُخفى لااحتمالية القصة وتُخلَق إثارة إضافية، على نحو ما رأينا في (پنين) بالضبط.[٢] بطبيعة الحال، الشكلانيون الروس في الحال أخضعوا الـ(*skaz*) للنقد الأدبي. يشرح شكلوفسكي رواية (ترسترام *شاندي*) لشتيرن بمساعدة الـ(*skaz*). في مقالة نُشرت في العام ١٩١٩، بعنوان «كيف صُنعت [المعطف] لغوغول»، يُشير الباحث الشكلاني

---

(١) م. س.، ٤ - ك.

(٢) هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١٤٩ - ١٥١ - ك.

بوريس إيخينباوم[١] إلى الـ(*skaz*) مراراً. يُجادل إيخينباوم قائلاً إذا ما استعدنا عناصر الـ(*skaz*)، سوف تُمكننا من أن نصنع مقاربة نقدية أغنى لأيّ نص أدبي، ومع أن القصة الشعبية / الشفاهية تقع ضمن حقل الارتجال، ولا يوجد حيز للارتجال في الرواية الواقعية، إيخينباوم لا يزال يؤمن بأنّ الروائيين المعاصرين الشيقين جداً يُحافظون على «وهم الارتجال» كلّما وجدوا أنفسهم بنحو لا مَفرّ منه في تماس مع اللغة العامية. يلاحظ إيخينباوم هذه الخاصية حتى عند تولستوي. غوغول، يؤكد قائلاً، لا يسرد على الإطلاق، بل يلعب حصراً هنا وهناك، مستعملاً التلميح والتقليد الساخر و، بهذه الطريقة، يبدأ في نوع من الأداء المنفرد (حيث يكون المؤلف بصفة بطل القصة).[٢]

كتب نابوكوف باستفاضة عن غوغول، الذي كان يستمتع بأعماله ويحترمها. من بين أعمال أخرى، باستطاعتنا أن نُشير إلى كتابه الصادر في ١٩٤٤ المعنون (*نيكولاي غوغول*) الذي يعتقد هايد أنه كان قد تأثر بإيخينباوم. (پنين) بوسعنا أن نعدها أفضل هدية من نابوكوف إلى غوغول. وفقاً لهايد، ينجح نابوكوف، في (پنين)، في إبداع «نمطه» الانتقادي مُتابعاً بحثه عن مصادر المناهج أو الوسائل التي استعملها غوغول. وبعدها يدمج هذا النمط في بناء روايته هو. يقتبس هايد من إيخينباوم قوله إنه في الروايات التي تكون الحبكة وحدها هي الشيء المهم، الخدع أو الوسائل السردية تُستعمل ببساطة باعتبارها حلقات شكلية بين الأحداث، لكن حين يكون لـ(*skaz*) دورٌ أساسي كي تلعبه في الرواية، يظهر الراوي بشكل من الأشكال في الخلفية، كما لو أنّ «النمط» يُستعمل فقط في توحيد وربط الخدع المختلفة لأسلوب

---

(١) بوريس إيخينباوم (١٨٨٦ - ١٩٥٩): باحث أدب ومؤرخ للأدب الروسي؛ ومن منظّري الشكلانية الروسية - م.

(٢) شكلوفيسكي، «[*تريسترام شاندي*] لشتيرن» - ك.

الـ(*skaz*). في رواية من هذا الطراز، يكون التوكيد على أناقة الإلقاء والتورية، وأنواع مختلفة من التلاعب بالكلمات. في روايات كهذه، الراوي لا يقطع السرد كي يُخاطب القارئ مباشرة، بل إنّ استعمال الراوي للغة يتحول كي يغدو نوع اللغة التي تكتسب فيها الإيحاءات السمعية أهميةً أكبر بكثير من المعنى الصريح للكلمات المستقلة. هذه عناصر تكون في خدمة الكوميديا في روايات غوغول، كحالها في (بنين).[1]

يُشير هايد عدة مرات إلى الفكاهة الواضحة في أعمال نابوكوف من خلال بحث هنري بيرغسون الشهير المؤرخ في العام ١٩٠٠ (*الضحك*). في حالة (بنين)، يقتبس هذه الفقرة من برغسون: «كي نتفادى أخذنا موقفاً جاداً على محمل الجد، بإيجاز، كي تُهيئنا للضحك، الكوميديا تستعمل منهجاً، الصيغة التي يُمكن أن تُعطى كما يلي: بدلاً *من أن تركز انتباهنا على الأفعال، الكوميديا توجهه بدلاً من ذلك إلى الإيماءات*. بـ[*الإيماءات*] نعني هنا المواقف، الحركات، وحتى اللغة التي تعبر عن نفسها من خلالها الحالة العقلية ظاهرياً من دون هدف أو منفعة، من دون سبب آخر باستثناء نوع من الحكة الداخلية. الإيماءة، هكذا عُرِّفت، هي مختلفة بشكل كبير عن الفعل. الفعل مقصود، أو، على أية حال، واعٍ: الإيماءة تزلّ لاشعورياً، على حين غرة، إنها أوتوماتيكيةٌ... يكون الفعل في تناسب دقيق مع الشعور الذي يُلهِمه. فيما يتصل بالإيماءة، على أية حال، يوجد شيء متفجر».[2] توجد هنالك توريات وتلاعبات عديدة باسم (بنين) الأمر الذي يثبت هذا (حتى في [*نار شاحبة*]).[3] أول مرة يُقدّم فيها بنين نفسه بالهاتف، يُخبرنا

---

(١) هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١٥٣ - ١٥٤ - ك.

(٢) م. س.، ١٦٠ - ك.

(٣) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ١٦٢ - ك.

الراوي أنه يبدو مثل «انفجار صغير مستحيل»، وجوان، التي يتكلّم معها، تسمّيه «كرة تنس الطاولة متشققة، روسية».[1] على المستوى السطحي جداً حين يكون هذا ممكناً، اسم پنين يُعدّ تلميحاً صوتياً يجذب باستمرار انتباه القارئ. مقتبساً من إيخينباوم عن غوغول، يُطبق هايد المنطق ذاته على (پنين) نابوكوف: «قصصه مقيدة جزئياً بمنطق التمثيل الإيمائي: الصفات الصوتية للكلمات، إيقاعاتها وانسجاماتها، تغلق الإيهام بنظام سيميائي متمم موازٍ للمعنى».[2]

ما يهملُه هايد هو أنّ شخصية پنين والرواية نفسها في إطار جنسها الخاص تمتلكان ميزات تراجيدية فضلاً عن الميزات الكوميدية، نسخة مجازية. هايد مُحِق حين أشار في تفسيره إلى العالَم عديم المعنى الذي يُحيط پنين قُرب الهوة الوشيكة المستعدة لابتلاع المرء ووسائله. كما يُعلن هايد قائلاً بدقة إنّ الحس الكوميدي لـ(پنين)، وتعاقب الرثاء والتهريج، تعاقب الضحك، هو الذي يُنقذ الرواية من سيطرة التلقائية الفنية.[3] إلا أنه لم يأخذ بالحسبان أنّ الشعور بالألم يتضخم من حول الفراغ ومن حول الضحك. بالنسبة لپنين (و، بالطبع، بالنسبة لنابوكوف)، قسوة موت ميرا لا يُمكن أن تُعتبر فعلاً عادياً في عالم مقبول. (پنين) هي رد الروائي نابوكوف على هذه المسألة. رد پنين الخاص هو الضحك. كيف يرد القراء؟ نابوكوف، الأكاديمي، يكتب، في مقدمة لمحاضرته عن رواية (*التحوّل*) لكافكا قائلاً:

الرجل المسكين يُسرق منه معطفه («المعطف السميك»
لغوغول، أو الأصح «عقدة لربط حبلين»)؛ رجل مسكين آخر

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٢٣ - ك.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٥٢ - ك.

(٣) م. س.، ١٦٣ - ١٦٥ - ك.

يتحول إلى خنفساء («التحوّل» لكافكا) - وإن يكن؟ لا يوجد جواب عقلاني لـ «وإن يكن». يمكننا أن نأخذ القصة منفصلة، يُمكننا أن نكتشف كيف تتلاءم الجذاذات، كيف يستجيب جزء واحد من النمط للجزء الآخر؛ إنما عليك أن تملك في داخلك خلية ما، جينة ما، جرثومة ما سوف تهتز في رد على الأحاسيس التي لا يسعك أن تعرّفها، ولا أن تصرفها. *الجمال زائداً الرحمة* - هذا هو أقرب تعريف يُمكننا أن نحصل عليه للفن. أينما يوجد جمال توجد رحمة لسبب بسيط ألا وهو أنّ الجمال ينبغي أن يموت: الجمال يموت دوماً، السلوك يموت مع المادة، العالم يموت مع الفرد. إذا كانت «التحوّل» لكافكا تضرب أيّ فرد باعتبارها شيئاً أكثر من فنتازيا حَشَريّة، عندئذ أنا أُهنئه على كونه التحق بصفوف القراء الجيدين والعظماء.[1]

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب*»، ٢٥١ - ك.

الفصل الخامس

العبقرية والجنون

نار شاحبة

١

فصل ڤيكتور في (پنين)، الفصل الرابع، يبدأ بوصف أب مُتخيّل: «الملك، والده، يلبس قميصاً رياضياً أبيض اللون مفتوحاً عند الحنجرة وسترة خفيفة حالكة السواد، يجلس إلى طاولة مكتب واسعة سطحها الصقيل جداً ينسخ نصفه العلوي بالمقلوب، جاعلاً منه نوعاً من صورة في ورق اللعب».[١] إنه يقف في قصر معزول، يتأمل تنازلاً عن العرش وهجرةً إجباريين. وما يكاد يمر وقت طويل حتى نرى والد ڤيكتور المتخيّل يقطع شاطئاً (بوهيمياً) جيئةً وذهاباً، مستعداً لفراره. مغامر أميركي من المفترض أن يلتقي به مع مركب قوي ذي مُحرّك كي يأخذه إلى برّ الأمان. پنين، أيضاً، في حلمه المماثل، يرى نفسه على الساحل، كونه هرب من البلشفيين. هو، أيضاً، ينتظر وصول مركب إلى الجانب الآخر من «البحر الميؤوس منه» كي ينقذه.[٢] شخصية البطل في تخيلات ڤيكتور هو ملك تُرِك وحيداً على رقعة شطرنج:

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٧١ - ك.

(٢) م. س.، ٩٤- ك.

solus rex. بحسب راوي (بنين)، هذا مصطلح يستعمله مُبدعو المسائل الشطرنجية، المعروفون باعتبارهم ملحنين. بعد خمسة أعوام على نشر (بنين)، نصادف التعبير نفسه في (*نار شاحبة*) (١٩٦٢)، بالمعنى نفسه وفي ظروف مشابهة (هنا، أيضاً، مركب قوي مزوّد بمحرك ينتظر بطلاً لاجئاً)[١]. هل من الجائز أن يكون ملك الشطرنج في (*نار شاحبة*) قد ظهر أولاً في أحلام بنين وأحلام ڤيكتور حتى قبل أن تُكتب (*نار شاحبة*)؟ أم أنّ الملك المنعزل في أحلام ڤيكتور هرب من (بنين) لمجرد أن يظهر ثانية في (*نار شاحبة*) بوصفه الشخصية المركزية؟ (سيكون هذا كما لو أنّ بنين نفسه قد هرب من قبضة راوي [*بنين*] كي يعاود الظهور في [*نار شاحبة*] بوصفه رئيس القسم الروسي في كليةووردسميث.[٢] إنّ معاودة الظهور الغريبة هذه ليست مسألة مألوفة بالنسبة للنقاد وحدهم: في داخل الرواية، إحدى الشخصيتين الرئيستين، تشارلز كينبوت، يصر على أنّ الشخصية الأخرى، الشاعر جون شيد (John Shade)، ينبغي له أن يُسمي كتابه الأخير "Solus Rex" بدلاً من (*نار شاحبة*)، وأهميتها، غير مفهومة كلياً بالنسبة لكينبوت.[٣]

هل هذه، يا ترى، حيلة نابوكوفية أخرى؟ هل يقوم بهذا حصراً بغرض إحالة القارئ على رواية أخرى من رواياته (نابوكوف يعلن عن نابوكوف)؟ الضوء الشاحب لهذه النار يومض في عمل نابوكوف حتى قبل هجرته إلى أميركا، قبل مدة طويلة من كتابة (*نار شاحبة*) و(بنين): كان نابوكوف يخطط لكتابة تكملة لـ(*الهدية*) وفي مطوية مُعلّمة بوصفها

---

(١) م. س.، ٧٢. فيما يتعلّق بـ *Solus Rex*. انظر نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٩٢، فيما يتعلّق بـ *Solus rex*؛ ١٠٠، فيما يتعلّق بالزورق المزوّد بمحرّك - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١١٣، فيما يتصل بحوار العام ١٩٦٧ الذي يُشير فيه نابوكوف نفسه إلى أنّ الملك في «*نار شاحبة*» يجد طريقه إلى «بنين» قبل أن يكتب «*نار شاحبة*» - ك.

(٣) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٢ - ك.

«[*الهدية*] الجزء الثاني»، نظم هذا المجلّد الثاني، الذي يلتقي فيه فيودور وزينة في باريس، كونهما فرّا بنجاح من ألمانيا النازية.[١] إلا أنه في الفصل الأخير، تُقتل زينة في حادثة لا معنى لها. مع أن نابوكوف وضع الكتاب جانباً، إلا أن فكرة التكملة ظلت في باله. في هذه الأثناء، كتب (*الساحر*)، مخطوطة هذه الرواية كان يعتقد أنها ضاعت، لمجرد أن يجدها بعد مضي سنوات طوال؛ هذه الرواية كانت النموذج الأولي لـ(*لوليتا*).[٢] كانت الرواية الأخيرة التي عمل عليها قبل وصوله إلى أميركا هي (*Solus Rex*)؛ التي تركها غير مكتملة. الفصلان الأول والثاني نُشرا كقصتين قصيرتين: "Ultima Thule" و"Solus Rex". هذه الرواية غير المكتملة للمدة ١٩٣٩ - ١٩٤٠ قد تجددت في ١٩٦٠ - ١٩٦١ ببناء مختلف تمام الاختلاف، بلغة مختلفة، وتحت عنوان مختلف: (*نار شاحبة*). في حيواتنا الاعتيادية، التجارب السابقة التي جرت منذ أمد طويل جداً بحيث إننا تقريباً نسيناها تعودُ على حين غرّة. في روايات نابوكوف لعبة الاستغماية هذه تتكشف بطرائق متنوعة.[٣]

كلا فصلَي الرواية غير المكتملة للمدة ١٩٣٩ - ١٩٤٠ تُرجما إلى الإنكليزية بعد مضي عدّة سنوات (في الغالب من قبل نابوكوف وابنه) ونُشرا في العام ١٩٧٣ في مجموعة قصصية تحمل عنوان (*حسناء روسية وقصص أخرى*). في الفصل الأول من الرواية غير المكتملة، سينيوسوف، وهو مُهاجر روسي، يكتب رسالة إلى زوجته الميتة. يُخبرها أنه عما قريب سيقابل آدم فولتر، معلمه الخصوصي في مادة الرياضيات إبان الطفولة في سان بطرسبورغ. يقابل سينيوسوف فولتر في

---

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ٥١٦ - ٥٢٠ - ك.

(٢) نابوكوف، «*الساحر*»، ix، ملحوظة المؤلف الأولى، وxi، ملحوظة المؤلف الثانية - ك.

(٣) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٢٢ - ك.

الـ(ريڤييرا)، حيث يزعم فولتر أنه بالمصادفة حلّ لُغز الكون، إلا أنه ليس مستعداً لأن يُفشي الحلّ لسينيوسوف. ولمّا يكشفه بطريق الخطأ للمعالج النفساني الإيطالي، يتوقف قلبُ هذا الأخير عن الخفقان بسبب الصدمة. سينيوسوف، في حِداد على زوجته الراحلة وكونه يستميت من أجل إيجاد طريقة لأن يُعيدها إلى الحياة، يُقنع نفسه بأنّ فولتر ليس مجنوناً، بل عرّافاً حقيقياً. يحاول اللقاء بمعلمه الخصوصي القديم كي يكشف له السرّ، لكن فولتر يرفض. وفي الختام، يشرح فولتر قائلاً إنه سهواً كشف مفتاح السرّ خلال حواراتهما غير أن سينيوسوف، لحسن الحظ، لم ينتبه إلى ذلك. نحن أيضاً نتعرّف إلى شاعر اسكندناڤي يطلب من سينيوسوف أن يزيّن قصائده بالصور والرسوم. على أمل تخفيف حزنه، يوافق سينيوسوف. القصيدة تتعلّق بجزيرة خيالية تُسمى (Ultima Thule). مُخاطباً زوجته الراحلة، يكتب سينيوسوف قائلاً: «(Ultima Thule)، تلك الجزيرة وُلدت في البحر الرمادي، المنعزل لحزني عليكِ، جذبتني الآن بوصفها موطنَ أفكاري التي قلّما يُمكن التعبير عنها».[1] في هذا التقديم للترجمة الإنكليزية للقصة، يكتب نابوكوف قائلاً إنه في «أثناء نشوء بلد مُتخيّل (كان في أول الأمر قد سلّاه عن حزنه، إلا أنه تالياً تطوَّر إلى هاجس فني مستقل)، يُصبح الأرمل مستغرقاً جداً في Thule بحيث إنّ الأخيرة تبدأ في تطوير واقعها الخاص».[2] يُعلن سينيوسوف أنه سوف يرجع من الـ(ريڤييرا) إلى شقته في باريس. وبدلاً من ذلك، ينتقل سينيوسوف إلى قصر كئيب في جزيرة شمالية نائية. وثانيةً، خلقُ عالم الأحلام يكون بمنزلة ترياق للحقائق المُوجِعة الخاصة بالحياة اليومية.[3]

---

(١) نابوكوف، «*قصص مختارة*»، ٥٨٥، فيما يتصل بـ "Ultima Thule" - ك.
(٢) م. س.، «*قصص مختارة*»، ٧٨١ - ك.
(٣) م. س.، ٧٨٢ - ك.

أبطال نابوكوف وبطلاته هم عادة أفراد منعزلون. لا هم يتمكنون من الرجوع إلى عالم الأحلام الخاص بالماضي ولا الإقامة في عالَم وقعوا في فخه. لقد تُرِكوا من دون خيار باستثناء خيار الإقامة في الذكرى واستدعاء الإبداع من أجل إنقاذهم. إنهم يُبدعون عوالم تؤدي وظيفة ملاذات إزاء قسوة الحياة العادية. في هذا السياق، هذه الشخصيات الروائية كلّها هي في المَهجر. الاثنان، سنسيناتوس وكروغ في المنفى حتى في بلديهما بسبب النظامين الشموليين، الفاشي والشيوعي، المعمول بهما. بمستطاع نابوكوف أن ينقذهما لسببٍ واحد ألا وهو القدرة غير المحدودة ظاهرياً لكاتبٍ مُبدع. پنين المنفي هو أيضاً ملكٌ متوحّد على رقعة الشطرنج، عاجز عن تجاهل أحجار الشطرنج الأخرى. وفي نهاية المطاف، يُحرر پنين نفسه من قبضتَي الراوي كي يجد ملاذاً في رواية أخرى. لو تُجرّب سائر هذه الشخصيات الروائية كلّها، من فيودور إلى پنين، نوع العزلة العقلية التي تُعتبر خلّاقة وحتى جيدة على الرغم من كونها وقعت أسيرة في عوالم تافهة بشكل كاسح، كينبوت، بطل رواية (*نار شاحبة*) هو من نوع مختلف.

كينبوت لا يمتلك ماضياً ولا مستقبلاً؛ إنه يفتقر حتى إلى حاضر. إنه الملك الوحيد في أرض مُتخيّلة لا تنتمي إليه حتى في دنيا الخيال. كينبوت يسكن في منفى اللاعودة - منفصل عن بلد أحلامه (حيث يضع نابوكوف عموماً شخصياته الروائية) - وهو بالنسبة لكينبوت يقع في الماضي البعيد. هذه القوى الفعالة تأسست إما في هامش الكتاب أو في موضع ما وراء الصفحة الأخيرة من الرواية. وعلى غرار همبرت في (*لوليتا*)، يخفق كينبوت في الوصول إلى بلد أحلامه. بينما يكون همبرت قادراً على أن يختبر فردوساً ضائعاً على الأقل في الماضي، كينبوت لن تكون لديه الفرصة كي يفعل هذا باستثناء في خياله النابض

بالحيوية، والذي لا حدودَ له. إنه يُشير إلى نفسه، بنحو غير مباشر، باعتباره الـ(*Solus Rex*).[1]

(*لوليتا*) و(*نار شاحبة*) (وأحياناً [*آدا*]) يعدّها الأغلبية بكونها تحف نابوكوف. يعتقد بعض النقاد أنّ أعجوبة هذه الروايات تكمن في أبنيتها الباهرة، المعقدة وهي، في الوقت ذاته، ممكن فهمها. هذه هي الروايات حيث سائر العناصر والثيمات الأساسية لقصص نابوكوف تبلغ مرتبة الكمال. والأكثر من ذلك، بحسب ريتشارد رورتي (الذي لا يحب [*آدا*]) في كتابه المعنون (*الاحتمال، السخرية، والتضامن*)، إنّ الشيء الجدير بالملاحظة في (*لوليتا*) و(*نار شاحبة*) هو الأصالة الخالصة لبطليها، همبرت وكينبوت. «ما من أحد قبلاً فكر في أن يسأل ما هي الحال أن تكون سكيمپول الذي كان هو أيضاً عبقرياً - وهو شخص لا يرمي ببساطة كلمة «شعر» جزافاً بل كان يعرف ما هو الشعر».[2] يعتقد رورتي أنّ السبب الذي جعل نابوكوف يُصبح مبجلاً أكثر بكثير من كُتاب الدرجة الأولى في زمنه هو عَزوْ «المسخ - العبقري - مسخ اللامبالاة - إلى إسهام نابوكوف في تعريفنا بالإمكانات البشرية».[3] إن البناء المبتكر لـ(*نار شاحبة*) جذب أيضاً الاهتمام النقدي. من البداية أحدثت (*نار شاحبة*) حراكاً في المؤسسة الأدبية. إنها رواية من النوع الذي يُمكّن النقاد من أن يبتدعوا ويبتكروا كلّ أنواع النظريات الجديدة، هي نفسها انحراف عن ربما واحدة من الخصائص المدهشة جداً لـ(*نار شاحبة*).[4] مع أنّ (*نار شاحبة*) كسرت الأعراف

---

(١) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٨- ك .

(٢) سيد هارولد سكيمپول هو الشخصية الرئيسة في رواية «*منزل معرّض للريح*» لتشارلز ديكنز - ك.

(٣) رورتي، «*الاحتمال، السخرية، والتضامن*»، ١٦١ - ك.

(٤) مهما يكن بناء «*نار شاحبة*»، فهو ليس غير متوقَّع. تذكّر أنه في «*الهدية*» نابوكوف لم يكن راضياً عن إبداع فيودور غير أنه يقدّم أيضاً الكتاب الذي يكتبه فيودور

القصصية وتحدّت الآراء التقليدية عن الرواية، هي مع ذلك، رغم كلّ التوقّعات، تبقى رواية. شخصياتها الرئيسة الثلاث وخطوط قصصهم الثلاثة تشكّل حبكة الرواية. تصل الرواية خاتمتها حين تتقارب الحركات الثلاث. هذه النقطة أُهملت في كثير من الأحيان، لذا لا تدعنا نركز اهتمامنا على نابوكوف فيما يتصل بالتلميحات والإشارات العَرَضية، بل نركز بالأحرى بالتفصيل على نابوكوف القاص.

٢

(*نار شاحبة*) التي نُشرت في العام ١٩٦٢، مقسمة إلى أربعة أقسام: المقدّمة كتبها الدكتور تشارلز كينبوت، وهو رجل من بلد يُدعى (زِمبلا)[١]؛ قصيدة الـ ٩٩٩ بيتاً «نار شاحبة» كُتبت بدوبيتات[٢] بطولية من قبل جون شيد، وهو شاعر أميركي بارز فارق الحياة؛ تعليق كينبوت على قصيدة شيد؛ ودليل كينبوت. على الرغم من بناء كهذا، (*نار شاحبة*) هي رواية بكلّ تأكيد.

(بالإضافة إلى آراء نقاده). هذا الجمع بين الكاتب والكتابة يحضر ثانية فيما بعد في «*آدا*» – ك.

(١) نوڤا زِمبلا (نوڤيا زِميلا في الروسية، تعني «البلاد الجديدة») تُشير إلى مجموعة من الجُزر في المياة المنجمدة في (محيط القطب الشمالي)، شمال روسيا، حيث يوجد نهر سُمّي على اسم والد جد ڤلاديمير نابوكوف الذي، في رحلة استكشافية، في الظاهر اكتشفه وسمّاه (نهر نابوكوف). في «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٥٢، يُسمّي نابوكوف والد الجد هذا «المستكشِف». على أية حال، بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٧، يُذكّرنا بأنّ المعلومة التي توصّل إليها نابوكوف لم تكن دقيقة؛ في الواقع، أحد أصدقاء والد جده اكتشف النهر وسمّاه (نابوكوف) تعبيراً عن تلك الصداقة. وزيادة على ذلك، والد جده ليس مستكشفاً – ك.

(٢) الدوبيت: مقطع شعري ذو بيتين – م.

الدكتور صموئيل جونسون مشهور ليس فقط لكونه أحد الشخصيات الأدبية العظيمة في بريطانيا القرن الثامن عشر بل أيضاً لأن صديقه وتابعه الشاب جيمس بوزويل كتب سيرته الذاتية. (*حياة صموئيل جونسون*) (١٧٩١) تُعد واحدة من أروع السير الذاتية في الأدب المكتوب بالإنكليزية. في مستوى معين، الصورة التي يرسمها كينبوت لعلاقته بشيد تُذكرنا بصموئيل جونسون وبوزويل، كاتب سيرته الذي لا يعرف الكلل.[١] كينبوت نفسه يقترح هذه المقارنة من البداية، فيما هو يستشهد ببوزويل في كتابته عن جونسون في العبارة المقتبسة في صدر الكتاب.[٢] وهكذا تظهر الثيمة الأولى: العلاقة المعقدة بين كاتب سيرة ذاتية وموضوعه. كاتب السيرة الذاتية ليس فقط تابعاً عاشقاً؛ إنه مصدر إزعاج أيضاً. إنه يفسر موضوعه باستمرار (ويجدده أيضاً؟). في حالات كثيرة، تكشف السيرة الذاتية المنشورة شخصية كاتب السيرة أو كاتبة السيرة أكثر مما تكشف شخصية موضوعه أو موضوعها. (نابوكوف كانت له تجربة مباشرة في هذا المجال: أول سيرة ذاتية كُتبت عنه، (*نابوكوف: حياته جزئياً*) (١٩٦٧)، بقلم أندرو فيلد، وقد نُشرت خلال زمن حياته، وهذه المشاكل كلّها باتت واضحة جداً بالنسبة له).[٣]

عنوان قصيدة شيد الطويلة، وهي أيضاً عنوان الرواية، (*نار شاحبة*)، تمتلك أصلها في مسرحية شكسبير المعنونة (*تيمون الأثيني*). المسرحية عن رجل نبيل شهم يبدد ثروته من خلال إغداق الهدايا على أصدقائه الذين لا يقابلونها بالمثل لاحقاً، حين يصل غرماؤه لاحقاً. تيمون يلعن الأثينيين ويلوذ في كهف قريب من ساحل البحر. في الكهف، يجد كنزاً من الذهب بالمصادفة، وينتهي به المطاف أخيراً

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٤٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٥- ك .

(٣) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٦٠٢ - ٦٢٢ - ك.

بأن يهبه كلّه، هذه المرة بمرارة. يشيخ، ويغدو منعزلاً ومتجولاً، ويموت وحيداً. الدكتور جونسون نعت المسرحية بوصفها «تحذيراً قوياً من السخاء المتباهي، الذي ينثر الهبة السخيّة، إلا أنه لا يُعطي المساعدات، ويشتري المديح، إنما ليس الصداقة».[١] علاقة شيد بالمسرحية هي بنحو جليّ علاقة بسيطة: إنه يبحث عن عنوان لقصيدته. بمساعدة أبيات شعرية شكسبيرية، وصل إلى: «نار شاحبة» وذكر هذا الظرف في داخل القصيدة نفسها.[٢] علاقة كينبوت بالمسرحية معقدة أكثر، على أية حال. كلّ ما لديه من علاقة معه هو ترجمة زمبلانية لـ(*تيمون الأثيني*)، ويُقارن نفسه بنحو عَرَضي مع تيمون المنفي. إنه يُعلّق على اقتباس شيد من شكسبير لكنه يكتب هوامش كتابه من دون الإشارة إلى العمل الأصلي. هذا الشيء يُقدّم لنا واحدة من أجمل (وأقسى) النكات في الرواية: تعبير «نار شاحبة» يأتي من لحظة حين يشك تيمون في الناس جميعاً وفي كلّ شيء، حتى في الشمس، القمر، والأرض. كينبوت يأخذ الأبيات الشعرية من المسرحية التي تقول:

الشمس سارقة، وبجاذبيتها الكبيرة
تسرق البحر الواسع: القمر سارق متشرد،
وناره الشاحبة يخطفها من الشمس:
البحر لص، موجتُه السائلة تُحوّل
القمرَ إلى دموعٍ مالحة (الفصل ٤، المَشهد ٣)

---

(١) جونسون، «جونسون في شكسبير»، ٢: ٧٠٦ - ٧٤٦، فيما يتعلّق بفذلكة الدكتور جونسون لـ «*تيمون الأثيني*» - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٥٩، فيما يتصل بإحالة شيد على العنوان - ك

ويُترجمها ثانية إلى الإنكليزية من الزمبلانية:

الشمسُ سارقة: إنها تُغري البحر
وتسرقه. القمرُ لص:
إنه يسرق ضوءَه الفضيّ من الشمس
البحرُ لص: إنه يُذيب القمر.[1]

لأن كينبوت لا يكلّف نفسه عناء تدقيق نص شكسبير الأصلي، كلمتا العنوان مفقودتان وتعبير «نار شاحبة» لا يعني له شيئاً.

وهكذا (*نار شاحبة*) تقترح جانبين من علاقة معقدة وشبكة أولية من المواجهة. كما يوجد هنالك من البداية ثيمة السرقة (أو استعارة الضوء الواهب للحياة)، مع أنّه عند المستوى الواضح، هذا يُشير إلى الضوء الذي يحصل عليه كاتب السيرة من موضوعه. من دون جونسون، لن يكون هنالك كاتب سيرة اسمه بوزويل. وبالمِثل، من دون شيد، لن يكون هنالك كينبوت. ومهما يكن من أمر، كما سنرى على الفور، يدّعي كينبوت شيئاً آخر. من بداية الكتاب، لا نصادف فقط مزايا شخصية كينبوت بل تأكيداته الغريبة أيضاً. إنه يُنهي مقدّمته بهذه الكلمات: «دعني أزعم أنه من دون ملحوظات نصُّ شيد ببساطة لا يمتلك واقعاً إنسانياً على الإطلاق بما أنّ الواقع الإنساني لقصيدة كهذه مثل واقعه هو (كونه متقلّباً وقليل الكلام جداً بالنسبة لعمل سيريذاتي)، مع حذف أبيات فصيحة كثيرة رفضها هو بلا مبالاة، ينبغي أن يعتمد كلياً على واقع مؤلفها وبيئته، ارتباطاته العاطفية وهلّم جرّا، واقعٌ ملاحظاتي وحدها يمكن أن توفّره. شاعري العزيز ربما لن يؤيد هذه الملحوظة، لكن، بنحو أحسن أو أسوأ، المُعلّق هو الذي تكون له

---

(١) م. س.، ٦٨- ك.

الكلمة الأخيرة».[١] يتضح من البداية بالذات أنّ الجو الكوميدي ككلّ لـ(*نار شاحبة*) يستقي من أخطاء وحالات سوء فهم كينبوت المُعلّق، الذي بنحو مؤكد جداً لا يمتلك الكلمة الأخيرة، إن كانت هنالك فعلاً كلمة أخيرة. ما يغدو جلياً شيئاً فشيئاً، على العكس مما يدّعيه كينبوت، هو أنّ قصيدة شيد الطويلة تشتمل على سيرة ذاتية كاملة. وزيادة على ذلك، المعلومات التي يُقدّمها كينبوت للقارئ ليست عن شيد بل عن كينبوت نفسه. إنّ تعليقه هو في الحقيقة نتيجة طبيعية بالنسبة لقصيدة خيالية كان سيحب شيد أن يكتبها عن ماضي كينبوت نفسه. هو ذا القمر، يسرق الضوء من الشمس.

إنّ القصيدة المسمّاة بنفس اسم «نار شاحبة» لها شكل تقليدي بكلّ معنى الكلمة، مُسحة من ألكسندر پوب، الشاعر الإنكليزي الذي عاش في القرن الثامن عشر.[٢] مكوّنة من دوبيتات بطولية، تصل إلى ٩٩٩ بيتاً، مُقسّمة إلى أربعة مقاطع رئيسة أو أربعة أناشيد. كما نعرف من تعليق كينبوت، جون شيد (١٨٩٨ - ١٩٥٩) كتب القصيدة في موطنه (نيو وِي) (New Wye) في المنطقة الأپالاشية (Appalachian) من الولايات المتحدة.[٣] يزعم بعض النقاد أنّ القصيدة ناقصة. يصر كينبوت قائلاً، على أية حال، إنه يوجد بيت شعر مفقود في القصيدة: أبيات شعر ألف جميلة كانت هي الأبيات المبتغاة.[٤] القصيدة ليست

---

(١) م. س.، ٢٣ - ك.

(٢) «*نار شاحبة*»، بطرائق مختلفة تذكّرنا بقصيدة پوب المعنونة «*الدونكياد*» (١٧٢٨) - بملحوظاتها بواسطة ناقد مُتخيّل، وفهرس ممتع. من أجل تفسيرات إضافية تتعلّق بخلفية القرن الثامن عشر في «*نار شاحبة*»، انظر هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١٧٨ - ١٨٤- ك .

(٣) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ١١- ك .

(٤) في النص الإنكليزي الأصل: أبيات شعر ألف ذوات أعداد مدوّرة جميلة. والمقصود هنا الأصفار الثلاثة من الرقم ١٠٠٠ - م.

ناقصة، إنه يقر على الرغم من ذلك، لأن البيت الشعري الأول من المفترض أن يتكرر حاله حال البيت الأخير، كما يتضح حين نلاحظ أنّ البيت التسع مئة وتسعة وتسعين هو في الواقع يتناغم مع البيت الأول. فرضية كينبوت تبدو منطقية. البناء اللولبي للقصيدة، يؤكد، منسجم مع الطابع العام. في الواقع، «نار شاحبة» قصيدةٌ ميتافيزيقية، صيغت حول حياة الشاعر وأحاسيسه، بخاصة في مسألة الموت. على كلّ حال، فيما هو يتأمل شيد شاعرياً، يتوسّع في حياته الخاصة، على الرغم من الحقيقة القائلة إنه لا يرغب في أن يحكي قصة. ونتيجة لذلك، «نار شاحبة»، هي في الوقت نفسه، تحوّلت إلى سيرة ذاتية كاملة كتبها شيد بقلمه، تُقدّم لنا وصفاً معقداً لحياة الشاعر. زوجة جون شيد، سيبيل، هي موضوع جوهري في القصيدة. كانا حبيبين منذ الطفولة، وعلاقتهما الغرامية استمرت طول زمن الحياة. لكنهما تقاسما الأحزان العميقة أيضاً: طفلة جون وسيبيلا الوحيدة، هازِل، تنتحر في سن الثالثة والعشرين. هازِل، لم تكن جميلة، ولم يكن بمستطاعها أن تتحمل مصيرها فأغرقت نفسها في بحيرة. عقب فقدان ابنتهما، الشاعر وزوجته بحثا عن كلّ سببٍ مُمكن تخيّله، موثوق به، أو سحري كي يكتشفا ما الذي حث الفتاة على فعل ما فعلته، إنما من دون طائل.

إن فكرة عالم آخر يرافق مفهوم الموت لا يعتمد حصراً على ذكرى هازِل. يستحضر شيد ذلك «الموت اللعوب»، الحاضر دوماً منذ الطفولة، الذي يسحبه من كُمّه بين الحين والآخر. إنه يتذكر أنه في يوم من الأيام لمّا كان في سن الحادية عشرة، أحس بـ«إشراقة شمس مفاجئة» في رأسه، «ومن ثم أحسّ بليل مظلم. ذلك الظلام كان سامياً. / أحسستُ أني موزع عبر المكان والزمان».[1] يتذكر أنه إبان شبابه، في أحد الأيام بدأ يشك في سلامة عقل الإنسان: «كيف يستطيع أن

(١) م. س.، ٣١ - ك.

يعيش من دون / معرفة بنحو مؤكد أيّ فجر، أيّ موت، أيّ قدر مشؤوم / ينتظر الوعي وراء القبر؟» في النهاية، خلال ليلة مُسهَدة، يقرر أن يستكشف هذه «الهوّة غير المسموح بها، / مُكرّساً كلّ حياتي الملتوية لهذه / المهمة الوحيدة. اليوم أنا في عامي الواحد والستين. شمعية الأجنحة[1] / تنقر التوت. زيز الحصاد يغني».[2] بناء القصيدة يعتمد على ثيمة الموت، غير أنّ شيد يتمكن من تقديم عالَمه الحي في الوقت نفسه، بكلّ التفاصيل التي تجعل الحياة زاخرة بالمعاني. على سبيل المثال، سيبيل، مشغولة بالمهمات اليومية، تُضيء القصيدة بحضورها. هذه مواجهة مع الموت بدلاً من كونها استقراء للفراغ. عمل شيد في الواقع يُمجد الزواج المُحب وكلّ ما يحدث يومياً مع أنه قد يبدو صغيراً وقليل الأهمية. حياة شيد تمر ضمن سياق النظام الديمقراطي للمجتمع المثقف، بجانب زوجة محبوبة إلى حدّ بعيد: سياق مشرق سوف يدوم، حتى بعد الموت. في الوقت نفسه، حياة شيد تنفك عند حافة هوة مجهولة. وقرب نهاية القصيدة، يغامر شيد بالقول:

إني متيقن بنحو معقول بأننا نظل على قيد الحياة
وأنّ حبيبتي تحيا في مكان ما،
مثلما أنا متيقن بنحو معقول بأني
سأستيقظ غداً في السادسة، في تموز
السادس والعشرين، ألف وتسعمئة وتسعة وخمسين،
وأنّ ذلك اليوم ربما يكون رائعاً.[3]

---

(١) شمعي الجناح: طائر من الجواثم تتميز رؤوس ريشاته القوادم بزوائد حُمر شبه قرنية شبيهة بالشمع الأحمر - م.
(٢) نابوكوف، *«نار شاحبة»*، ٣٣ - ك.
(٣) م. س.، ٥٩ - ك.

غير أنه لن يستفيق غداً، لأن هذه هي الليلة الأخيرة من حياته. يأتي الموت إلى شيد بطريقة جد غير متوقعة - الحياة لا تزال تزدهر عند حافات اللامنطقي، مبرهنة على عُقم أيّ نوع من المنطق.

ملحوظات كينبوت تتضمن هجاءً متقناً لما يتكوّن منه التعليق النقدي النموذجي. في حقيقة الأمر، توجد محاكاة ساخرة للشكل. هذا الشيء يمنح نابوكوف الفرصة كي يتعامل مع كثير من اهتماماته الرئيسة. غير أنه كلّما نقرأ التعليق أكثر، نلاحظ أكثر أنه عقب الميل الذي وضعته المقدمة، كينبوت لديه فهم خاص للشعر. من الواضح، كينبوت لا ينتقد فقط العالَم الموصوف في قصيدة شيد: إنه يُعلّق على، ويصنع ببراعة، عالماً مختلفاً، عالَماً أغنى وأكثر غرابة من عالَم شيد. في البداية، حياة كينبوت تبدو حياة بسيطة، على الرغم من أنها مُبهمة ووحيدة؛ هو رجل مِثلي، نباتي، ومُهاجر، وذو قامة طويلة للغاية. هو النقيض المضبوط لشيد. يشرح كينبوت قائلاً إنه يُؤثِر وظيفة تعليمية في كلية وردسميث انطلاقاً من حبه لأشعار شيد. يستأجر منزلاً بجوار منزل آل شيد، متمنياً أن يتعرّف إليهما بنحو أفضل. من هذه اللحظة فصاعداً، يطارد كينبوت آل شيد خلسة، يُحدّق عبر نافذته، ينتبه إليهما من الحديقة، مستعداً لأن يغتنم كلّ فرصة كي يتكلّم مع الشاعر. ونتيجة لذلك، وفقاً لكينبوت، يُصبح شيد مهتماً أكثر فأكثر بالقصص التي يتقاسمها كينبوت معه حول ماضيه هو. يحاول كينبوت أن يُثير اهتمامه، متمنياً أنّ هذه الذكريات ستجد طريقها إلى القصيدة الطويلة التي يؤلفها شيد، وبذلك يُخلّد الذكريات وكينبوت نفسه. هذا الأمر يحفز سؤال كينبوت: كيف يستطيع القارئ أن يفهم الواقع الإنساني للقصيدة من دون أن يكون مُطّلعاً على واقع المؤلف وبيئته؟ «واقعُ ملحوظاتي وحدها هي التي تستطيع أن توفره»[1].

---

(١) م. س.، ٢٣ - ك.

سيرة كينبوت الذاتية التي كتبها بقلمه تُروى عبر الملاحظات المُرفَقة بالفصل الثالث في الكتاب، المعنون «تعليق». كينبوت ظاهرياً لم يكن لديه نية في أن يسرد قصة حياته هو. إنه يؤكد قائلاً إنه يُقرِن حصراً، يُعطي خلفيةً لمضامين قصة شيد. مهما يكن من أمر، قصته الاستثنائية تبدأ بالظهور. الدكتور تشارلز كينبوت هو، في الحقيقة، تشارلز الثاني أو «تشارلز المحبوب»، آخر ملك من ملوك (زِمبلا)، وهي بلد أوروبي شمالي. في أعقاب ثورة (متطرّفة)، لم يكن لديه خيار سوى أن يلوذ بالفرار كي يعيش في المنفىٰ. مع أنّ كينبوت يتظاهر، طوال الرواية، كونه لاجئاً زمبلانياً عادياً، تدريجياً نتوصل إلى معرفة أنّ العكس هو الصحيح، وهو في الحقيقة يُريد القارئ أن يعرف أنّ (تشارلز المحبوب) لم يكن سوى هو نفسه. في هوامش قصيدة شيد، يرسم كينبوت صورة فاتنة لبلده الباقي في الذهن بأناقة غنائية مُدهشة: قصر أشبه بالحلم، ملك شاب، وملكة جميلة لكن حزينة. ديزا تحب زوجها حباً جماً، مع ذلك يبدو أن الملك مهتمٌّ بها بدرجة قليلة جداً ويعيش فقط من أجل خَدَمه الذكور الذين يحبهم حتى العبادة. تستمر القصة. الثوريون يسجنون تشارلز في قصره، إلا أنه يتمكن من الفرار. تنتشر موضةٌ بين أنصاره في أن يكرروا ملابسه، الأمر الذي يُتيح له في أن يُهزِم البوليس الثوري، ويهجر تشارلز (زِمبلا) وأخيراً يهجر أوروبا. وما إن يصل إلى الولايات المتحدة، حتى يتبنى اسماً مزيفاً ويشغل وظيفة تعليمية في كلية وردسميث. غير أنّ القصة لا تنتهي عند هذا الحدّ. عددٌ من (المتطرّفين الزمبلانيين) يقررون أن يغتالوا تشارلز؛ يعقوب غرادوس يتولّى مهمة إيجاد تشارلز وقتله. إحدى نظريات كينبوت هي أنّ غرادوس انطلق من زِمبلا تقريباً في نفس اليوم الذي بدأ فيه شيد في كتابة قصيدته. وهكذا، فيما تتحرّك قصيدة شيد الطويلة إلى الأمام في النص الرئيس، وفيما يروي كينبوت قصة حياة شيد في تعليقه، هكذا يقترب غرادوس من هدفه.

يبدو كما لو أنّ القصيدة تتطور في الوزن[1] الذي تنقره خطوات غرادوس المتقدّمة (من دون أن ننسى أنّ الثيمة الرئيسة للقصيدة والرواية هي الموت). يدّعي كينبوت أنه تالياً يرى غرادوس في السجن وأنّ مصدر نظريته هو غرادوس نفسه.[2]

شيد يُكمل تقريباً «نار شاحبة»، ذاكراً تاريخ اليوم التالي في متن القصيدة ذاتها.[3] وفقاً لكينبوت، يقوم بزيارة شيد في مساء الحادي والعشرين من تموز / يوليو، ١٩٥٩، مستفيداً من غياب سيبيل، بما أنه يعتبرها خصماً وندّاً. ولمّا يكتشف أنّ العمل شارف على الاكتمال، يقترح أن يحتفلوا بأن يشربوا الخمر في منزله. ينطلقان معاً سيراً على الأقدام، غرادوس، وصل حديثاً إلى أميركا - يظهر في (نيو ويي) في ذلك اليوم نفسه. لم يكن بحوزته عنوان تشارلز وبنحو مسعور يمضي هنا وهناك ساعياً إلى أن يجده. زودنا كينبوت بوصف مفصل لحركات غرادوس قبيل هذا، إلى درجة وصف ماذا تناول من طعام و«حرب الأمعاء الضروس» لاحقاً.[4] نتابع غرادوس فيما هو يفتش عن كينبوت في الجامعة. مع أنه لا يُسمّي صاحبنا بروفيسور پنين بصراحة، يبدو أنّ غرادوس يصادفه.[5] وفي الختام، يحصل على العنوان. وصول غرادوس إلى منزل كينبوت يتزامن مع اللحظة حين كان كينبوت وشيد يمشيان عبر الحديقة (وحين تحط فراشة على كُم شيد).[6] غرادوس يُطلق النار ويقتل شيد بطريق الخطأ. بُستاني كينبوت يُنزل ضربةً قاسية

(١) الوزن: المقصود هنا الوزن الشعري، أو البحر الشعري - م.
(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٤- ك .
(٣) م. س.، ٥٩ - ك.
(٤) م. س.، ٢٢٠ - ك.
(٥) م. س.، ٢٢٢ - ك.
(٦) م. س.، ١٣٩، ٢٢٧. الفراشة التي تجلس على كُم شيد هي فراشة نابوكوف الحمراء، الأثيرة - م.

على رأس غرادوس بمجرفة. كينبوت يهرع إلى داخل المنزل كي يتصل هاتفياً بالشرطة، إلا أنه قبل أن يفعل هذا يُخفي المظروف الذي يحتوي القصيدة في خزانة تحت فردتيْ حذائه، إذ استردها من جانب شيد. (كان تشارلز يُريد دوماً أن يُخلّد في قصيدة شيد، كما نعرف). في الفوضى العارمة والارتباك الشديدين اللذين سادا في أثناء تلك الساعات، تمكن حتى من الحصول على موافقة سيبيل كي يُحرر القصيدة وينشرها. ما من أحد باستطاعته أن يوقفه الآن: كينبوت يعتبر نفسه المالك الشرعي لـ«نار شاحبة».[١]

إذا كانت فنتازيا سيرة كينبوت الذاتية التي كتبها بقلمه قد تشكّلت بين أبيات هوامشه على قصيدة شيد، توجد روايةٌ أخرى انطلقت بفعل مغامرات كينبوت. كلّ قصة توضّح نفسها باعتبارها قصة أخرى تتكشف. الطريقة التي وُصف فيها مَشهد الاغتيال هو مثال جيد على هذا: الراوي يصر على أن نتقبل روايته، أنّ نية غرادوس الحقيقية هي اغتيال كينبوت. إلا أن نسخة الراوي تُتيح تفسيراً مختلفاً تمام الاختلاف لمَقتل شيد: مالك منزل كينبوت، القاضي الصارم غولدزورث، كان وقتئذ يتمتع بإجازة للراحة في أوروبا، والقاتل يعقوب غرادوس - الملّقب بـ(جاك دِيغري)، أو (جاك غرَيْ)، أو (جاك دِي غرِي)، أو جيمس دِي غرِي - هو مجرم مجنون فار يرغب في الانتقام من القاضي. في هذا القول، كينبوت لا هو الهدف ولا الشخصية المركزية. لكن إذاً ما هي النسخة التي قدّمها غرادوس / غرَيْ؟ لا توجد نسخة: غرادوس / غرَيْ ينتحر في السجن («كنتُ مُرغماً على مغادرة [نيو ويي] حالاً بعد حواري الأخير مع القاتل المُودَع في السجن»).[٢] السؤال الرئيس، على أية حال، لا يتعلّق بالقاتل بل بالحقيقة الكامنة وراء قصة كينبوت.

---

(١) م. س ، ٢٣٣ - ٢٣٥ - ك.

(٢) م. س.، ١٤ - ك.

إن لم يكن كينبوت هو (*الملك الوحيد*) كما يزعم، إذاً مَن يكون؟ هنالك تقريباً أجوبة كثيرة عن هذا السؤال مثلما هنالك استجابات حاسمة لـ(*نار شاحبة*).[١] كما نمتلك منفذاً للدخول إلى ملحوظات نابوكوف. براين بويد يقتبس واحدةً منها: «إني أتساءل ما إذا سينتبه أيّ قارئ إلى التفاصيل الآتية: أولاً المعلّق الشرير ليس مَلِكاً سابقاً ولا حتى الدكتور كينبوت، إنما البروفيسور ڤيسلاڤ بوتكين، وهو روسي ومجنون».[٢] في عالم الادعاء يختفي وراء قناع كينبوت ويخترع قصة «تشارلز». توجد إشارة عَرَضية إلى بوتكين حين يتحدث البروفيسور پاردون معه: «كان لديّ الانطباع أنكَ وُلدتَ في روسيا، وأنّ اسمك هو من جناس تصحيفي لبوتكين أو بوتكاين؟» يشرح كينبوت أنه أخطأه معتقداً أنه بروفيسور مُهاجر آخر.[٣] في مادة بالمفكرة تعود لعام ١٩٦٢، يكتب نابوكوف أيضاً: «إنه ينتحر قبل إكماله فهرسه، تاركاً المادة الأخيرة من دون صـ[فحة] المـ[صادر]». (هذه المادة تقول: «[زِمبلا]، بلاد شمالية بعيدة»).[٤] إنّ النقطة الأولى ربما لا تغيب عن انتباه القارئ الجيد المطّلع على نابوكوف وفنه السردي، لكن بأيّ عناية ينبغي أن يُقرأ النص كي لا يغفل النقطة الثانية؟

---

(١) يعتبر بعض النقاد أن شيد وكينبوت شخصية واحدة. على سبيل المثال، بويد يحاول أن يُبرهن أنّ شيد، في الواقع، هو خالق كينبوت؛ انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٤٣ - ٤٥٦ - ك.

(٢) م. س.، ٧٠٩، الملحوظات - ك.

(٣) ليس كينبوت وحده هو صورة مرآة لبوتكين، لكننا إذا أخذنا بالحسبان الإشارة في الفهرس، فكلا الاسمين يستحضران التداعي نفسه للصور. بويد (مستعملاً قاموس وبستر، وهو أيضاً نقطة إشارة نابوكوف) يوفر تعريفات: على سبيل المثال، بوت *bote* هو صيغة تعويض أو ضرر قُدّم إلى قريب كين *kin* ضحية جريمة القتل؛ بوتكين Botkin (على غرار bodkin) يُمكن أن يُشير إلى شخص عالق بين اثنين آخرين. م. س.، (*الأعوام الأميركية*)، ٤٤٤ - ك.

(٤) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٤٦ - ك.

في (*نار شاحبة*)، الحبكة تتشكل على أساس الحركات الواقعية، الفكرية، والمتخيّلة للشخصيات الرئيسة الثلاث: الشاعر، مفسر الشاعر، وقاتل الشاعر. في دوره كمُعلّق، يجد كينبوت معنى ثانياً لقصيدة شيد وهويتين ثانويتين لنفسه وللقاتل. ينبع تعقيد الرواية من الحقيقة القائلة إنّ شخصيتَي الرواية الرئيستين هما، في الحقيقة، بطلا قصتين مختلفتين، كلّ واحد منهما يُقدّم بأسلوبين مختلفين (في قصيدة شيد وفي تعليق كينبوت). خطّا القصة الإضافيان يسيران متوازيين أحياناً، غالباً يتقاطعان، وأخيراً يلتقيان. من هاتين القصتين، يظهر غرادوس. في الوقت نفسه، خط قصة آخر يتشكل تحت السطح: ما يُسمى بالنسخة «الحقيقية» من الأحداث، التي تحتوي على القاضي القاسي وجاك دي غرَيْ المجنون. وثانيةً، ينبثق السؤال المتعلّق بما هو «حقيقي» أو «غير الحقيقي». غير أنّ القارئ الجيد لنابوكوف لا يعرف أن يبحث عن حقيقة النص؛ الحقيقة مُرصّعة في سرد القصة. في حوار، قال نابوكوف، «بوسعك أن تقترب أكثر فأكثر، إذا جاز التعبير، من الحقيقة؛ لكنك لا تقترب بما يكفي لأنّ الحقيقة هي سلسلة لانهائية من درجات، مستويات الإدراك، الأعماق الكاذبة، ومن هنا فهي حقيقةٌ لا يُمكن أن يُطفأ غليلُها، وبعيدة المنال».[1]

جيوش من النقاد أدلوا بآراء حول (*نار شاحبة*)، إلا أنّ قلة أعاروا انتباهاً إلى فن نابوكوف في سرد القصة. بالنسبة لي، يبدو أنّ عبقرية (*نار شاحبة*) تكمن في استعمال مؤلفها الاستثنائي[2] للعناصر التقليدية للقصة. في الواقع، العناصر التقليدية جداً في كتابة الرواية (الحبكة، مسرح الحدث، خلق الشخصيات الروائية) هي كلّها مكمّلة لـ(*نار شاحبة*)؛ الفارق الوحيد هنا هو أنّ هذه العناصر أتت إلى الحفلة

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٨ - ك.

(٢) الاستثنائي هنا تعود للاستعمال وليس للمؤلف - م.

مُتنكرة. يكمن التميز في الفارق بين المؤلف الذي يُخفي عدم كفايته من خلال نشر الحيل والأدوات[١]، والمؤلف الذي تكون تقنياته غير منفصلة عن القصة. ما الذي يستطيع الناقد أن يتجنبه حين يكون مفتوناً بالبِدع في (*نار شاحبة*) أو حين يكون غير مكترث للتلميحات إلى أعمال نابوكوف الأخرى، ومصادر أدبية أخرى؟[٢] على سبيل المثال في «آليات [*نار شاحبة*]» (١٩٧٠) نينا بيربيروڤا تعاين العلاقة بين (*نار شاحبة*) و(*تيمون الأثيني*) وتعرض أنّ تيمون هو في أصل شخصية كينبوت.[٣] وبالمثل، جِي. أم. هايد وروبرت أولتر يفكران في العالَمين المتباينين لكينبوت وشيد.[٤] روبرت فروست و، بالطبع، ألكسندر پوپ لهما تأثيران على شيد (الذي ألّف كتاباً عن پوپ). السيماء الصافية، المستقرة، الرصينة (و«الأغسطسية»)[٥] لجون شيد تكمن في المقارنة الصارخة مع فوضى وجنون كينبوت: عالَم شكسبيري باهر، جليل يطفح بالشعر والحماسة.[٦] النقاد يخمنون تلميحات كثيرةً جداً إلى أعمال أخرى بحيث يبدو كما لو أنّ هنالك إشارة أو تنويهاً يختفي وراء كلّ كلمة من كلمات (*نار شاحبة*). غير أنّ أهمية العمل الأدبي لا يُمكن قياسها في تركيزه على أدواته أو عدد إشاراته أو

---

(١) الأدوات: مفردها (الأداة) هي شيء في الأثر الأدبي [كصورة بلاغية] يُراد به تحقيق غرض معين - م.

(٢) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٤٩ - ١٦٤، فيما يتعلّق بوجهة النظر المناقضة. رَمپتون يعتقد أنّ الحيل والأدوات لم تترك حيزاً لـ «الواقع الإنساني» وسرد القصص - ك.

(٣) بيربيروڤا، «آليات [*نار شاحبة*]» - ك.

(٤) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٧١ - ك.

(٥) «الأغسطسية»، كما في عهد أغسطس (أول إمبراطور روماني) وصعود الأدب الروماني، مُطبقاً على العصر الذهبي لـ (الملكة آن) (مطلع القرن الثامن عشر) ومجد الأدب الإنكليزي - ك.

(٦) أولتر، «*سحر جزئي*»، ٢٠٢ - ك.

تلميحاته. ويا له من عمل أدبي عظيم هذا الذي لا يشجع تعليقات كثيرة بقدر عدد المعلّقين؟[1]

٣

جون شيد هو شخصية أخرى من شخصيات نابوكوف الإيجابية. المرايا، كما رأينا، تلعب دوراً مهماً في عمل نابوكوف.[2] في رأي نابوكوف، عالَم الفن هو عالَم المرايا، نوع المرايا التي نصادفها في (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*) و(*عبر المرآة*). إلا أنّ عالَم (*نار شاحبة*) ليس عالَم الرموز: هنا المرايا تؤدي غرضاً مختلفاً. بناء الرواية يستند إلى ذكريات مُستعارة أو مسروقة، صور طبق الأصل إما من الواقع أو الخيال. على سبيل المثال، تعليق كينبوت، بالإضافة إلى المقدمة والملحوظات، يشكل مرآة تمسكت بقصيدة شيد. في الوقت نفسه، عمل شيد هو بحد ذاته مرآة يستطيع المرء أن يلاحظ فيها انعكاس عالَم شيد الداخلي. وبالمثل، المرآة التي يحملها كينبوت إلى شعر شيد تكشف عالَم كينبوت الداخلي. المرآتان، مرآة شيد ومرآة كينبوت، كلّ واحدة منهما تواجه الأخرى، وفي تفكير عقل واحد باستطاعتنا بالتالي أن نُدرك تفكير العقل الآخر. ينبثق توتر الرواية من الحقيقة التي مفادها

---

(١) ما وراء كشف بناء الرواية وتلميحاتها، أغلبية النقاد يعتقدون أنّ «*نار شاحبة*» هي حول صعوبة الاتصال؛ علاقة القارئ بالعمل أو علاقة الناقد بالكاتب. كمثال على ذلك، انظر كيرنان «الجمهور يختفي في [*نار شاحبة*] لنابوكوف»؛ ونقاد آخرون، من مثل پيلون، «سجل أحداث [*نار شاحبة*]»، الذي يكتب سجل أحداث الرواية من مطلع القرن التاسع عشر وخلال ١٩ تشرين الأول / أكتوبر، ١٩٥٩؛ أو سپرولز، «تعليقات حواشي أولية لتعليق تشارلز كينبوت على [*نار شاحبة*]»، الذي يكتب هوامش لهوامش كينبوت - ك.

(٢) أولتر، «سحر جزئي»، ١٨٧ - ١٨٩ - ك.

أنّ هاتين المرآتين المتجابهتين ليستا من البناء نفسه. كما أنهما ليستا مرآتين nonnon[١]. العالمان يقعان في قطبين متضادين، ومع ذلك هما يتقاطعان في نقطة معينة ويعكس كلّ واحد منهما العالَم الآخر.

في ما يتصل بقصيدة شيد، أُوليَ قدرٌ كبير من الاهتمام للمعاني المتنوعة التي تُثيرها كلمة «شيد» (shade)، من مثل «ظل»، «سراب» وهلّم جرا. البيت الأول من قصيدة شيد يحتوي على كلمة «ظل» (shadow): «أنا ظل القتيل شمعي الجناح».[٢] المقطوعة الشعرية الأولى تتكوّن من اثني عشر بيتاً، أو ست دوبيتات متناغمة. في بداية المقطع الشعري الأول، نصادف صورة طائر شمعي الجناح أخطأ في انعكاس السماء في النافذة وحسبها السماء الحقيقية، الأمر الذي كلّفه حياته. في الملحوظة الأولى من تعليقه، يطرح كينبوت فكرة الشاعر والطائر الميت باعتبارهما الشيء نفسه، مستفيداً من هذا التقارب كي ينحرف إلى سلسلة من الاستطرادات والتفسيرات المتشعبة: «باستطاعتنا أن نتخيّل جون شيد في مطلع سنوات صِباه، فتى غير جذاب جسدياً إلا أنه باستثناء ذلك نما بنحو جميل، مختبراً صدمته الأُخروية».[٣] شيد يلمس الطائر الميت ويصبح عارفاً بالموت لأول مرة. ولمّا تكون لكينبوت، في السنة الأخيرة من حياة شيد، «الفرصة في أن يكون جاره»، كان يرى عادةً الطيور شمعية الجناح تتغذى في الجوار. كما ميّز في (نيو ويي)، بمساعدة البستاني، عدداً من «الطيور الغريبة ضئيلة الأجسام ذوات المظهر الاستوائي وصيحاتها الكوميدية»، وانتبه إلى طائر متوّج يُسمى باللغة الزمبلانية (*سامپيل*) («الذيل الحريري») يشبه

---

(١) nonnon: هذه الكلمة تعني: رهيبة وغير سوية، كما ورد في بداية (الفصل الرابع) من كتابنا هذا - م.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٧ - ك.

(٣) م. س.، ٦٣ - ك.

الطائر شمعي الجناح «في الشكل والصبغة، هو نموذج لواحد من الكائنات المُبشرة. . . في شعار النبالة العائد للملك الزمبلاني، (تشارلز المحبوب) (وُلد في العام ١٩١٥)».[١] ختاماً، يُعطي التاريخ حين كُتبت الأبيات الأولى من القصيدة، دقائق قليلة بعد منتصف ليلة الأول من تموز / يوليو، الذي يتزامن مع تاريخ رحيل غرادوس من العاصمة الزمبلانية في الخامس من تموز / يوليو.[٢] استطرادات كينبوت على الرغم من ذلك، الصور المطمورة في الأبيات الافتتاحية الأربعة من القصيدة مختلفة تمام الاختلاف عن تفسير التعليق. شيد يتطابق مع ظل الطير، وليس مع الطير نفسه، وفي البيتين الثالث والرابع، نرى أنّ ظل الطير يعيش في انعكاس السماء. يفسر كينبوت عالم شيد المتخيّل بوصفه عالَمه الحقيقي. بالمقارنة روح شيد، على غرار ظل الطير - الفنان يحيا ويعمل - يستمر في التحليق في عالَم الخيال والتأملات.

في الأبيات التالية، الصورة المجازية المتكررة تُثير ثيمة الظل أو الانعكاس. شيد، هو الآن في حجرة نومه، يرى انعكاسه بجوار مصباح وتفاحة على طبق، في زجاج النافذة، الظلام في الخارج هو بمنزلة خلفية. الغرفة وسائر أثاثها تبدو مُعلّقة فوق المرج. في ملحوظاته، يبقى كينبوت صامتاً بشأن هذه الأبيات. في الأبيات الأخيرة من المقطع الشعري الأول، الثلج، فيما هو لا يزال ينهمر، غطى المرج. انعكاسا الكرسي والسرير يظهران كأنهما واقفان في الثلج «في تلك البلاد البلورية».[٣] في تعليقه، يُقدّم كينبوت ملحوظتين فقط فيما يتعلّق بالأبيات الاثني عشر من المقطع الشعري الأول المعنون «الأبيات ١ - ٤ : أنا ظل الطائر القتيل شمعي الجناح» و«البيت الثاني

---

(١) م. س - ك.
(٢) م. س.، ١٢٨ - ك.
(٣) م. س.، ٢٣ - ك.

عشر: تلك البلاد البلورية». يبدأ هذه الملحوظة الثانية بالادعاء أنّ هذا من الجائز أن يكون تلميحاً إلى «زِمبلا، بلادي العزيزة».[١] من بين صفحات المخطوطات المبكرة لقصيدة شيد، يجد كينبوت بيتين أُزيلا لاحقاً: «آ، عليّ ألا أنسى أن أقول شيئاً ما / إنّ صديقي أخبرني بمَلِك معين».[٢] من الجليّ أن البيتين طفوليان وليسا من عيار بقية القصيدة. هل هما شيئان مُزوّران من قبل كينبوت؟ هل سيمضي كينبوت شوطاً بعيداً إلى هذا الحدّ كي يثبت أنّ «نار شاحبة» تتعلّق بزِمبلا؟ هل يعي القارئ سُخرية نابوكوف؟ في موضع متقدّم كثيراً (في الملحوظة على البيت ٥٥٠)، يشكو كينبوت من ضميرٍ يشعر بالإثم، معترفاً، وإن يكن بصورة غير مباشرة، أنّ هذين البيتين «مشوّهان ومشوبان بتفكير حزين».[٣] مجنوناً أم لا، كينبوت يُبدي إعجابه فعلاً بعبقرية شيد. بعد البيتين اللذين ربما كانا مزوّرين، يستطرد كينبوت مرة أخرى كي يفصّل كيف أنه سوف يوبخ الشاعر مراراً، قائلاً، «عليك فعلاً أن تُعطي وعداً باستعمال كلّ تلك المادة المدهشة، أنتَ أيها الشاعر الكئيب السيئ، أنت!»[٤] إنه يُشير إلى قصصه هو عن زِمبلا وعَهَد (تشارلز المحبوب)؛ لمّا كان لا يزال في زِمبلا، تشارلز أعطى دروساً تعليمية متخفياً مثل معلم عادي ببساطة لأنه كان مُغرماً بالأدب. كما يوجد أيضاً تلميحٌ ضمني هنا إلى الشَّبَه بين تشارلز وكينبوت.

في القسم الرئيس (النشيد) الأول من القصيدة، نتعرّف إلى شيد الشاعر. في دُنيا الخيال، إنه قادر بنحو رائق على أن يرمي جثته جانباً ويستمر في التحليق مثل ظل طائر. وزيادة على ذلك، الشعر يُتيح له أن يُعيد خلق الحياة العادية في العالَم السحري للفن. هذا شكلٌ غريب

---

(١) م. س.، ٦٣، ٦٤ - ك.
(٢) م. س - ك
(٣) م. س.، ١٨٠ - ك
(٤) م. س.، ٦٤ - ك.

للإبداع الذي يبدو بسيطاً ينحو خادع، مع أنه يُذكّرنا بروبرت فروست، الذي كان نصيراً متحمساً لألكسندر بوب. كما أنها ليست مصادفة أنه في القصيدة، يكتب شيد قائلاً إن الألوان كلّها، حتى الرمادي البسيط، تُسعِده: «عيناي هما إذا ما تكلّمنا حرفياً / تأخذان صوراً فوتوغرافية». [1] يقول إنه تربّى على يد عمته ماود، وهي شخصية غريبة لكنها محبوبة: «شاعر ورسام ذو ذائقة / للأشياء الواقعية المتشابكة / بأشياء نامية غريبة وبشعة وصور ليوم الحساب». كانت حجرتها محجوزة، لم تتغير منذ يوم وفاتها، مثل «حياة ساكنة بحسب أسلوبها: مُثقلة الورق / من زجاج مُحدّب يُطوّق هوراً». [2] بمُثقِلة الورق هذه يُقدّم لنا شيد صورة أخرى: صورة الأصداء العديدة لهذا النشيد من القصيدة، العدد الكبير جداً من انعكاسات الحياة العادية في مرآة الفن. [3] ذاتُه المتخيّلة، المتحرّرة من الأشياء الروتينية الطبيعية، تجد الحياة شيئاً يُشبه قفصاً بلورياً، قفصاً، بحسب قوله، أُنشئ «بصورة فنية». [4] يُميّز شيد ظاهرة «جميلة وغريبة» انعكاس قوس قزح عاصفة رعدية في «سحابة صغيرة أوپالية[5]» بعيدة. [6] هذه دائرة شفافة أخرى تستبقي، في داخلها، على السواء، انعكاسات الظواهر الحية والأقفاص البلورية. بيد أننا لا نتعامل مع الانعكاسات حصراً: مع كلّ شيء، غرضه الجوهري أو «زمن الشيء» يجد نفسه حبيساً في داخل القفص البلوريّ أيضاً، وبالتالي يُصبح أبدياً، خالداً.

---

(١) م. س.، ٢٣ - ك.

(٢) م. س.، ٢٩، ٣٠ - ك.

(٣) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٧٤. ويعتبر هايد أنّ طاس ڤيكتور البلوري في «پنين» يُؤذن بـ (زِمبلا) وثقالة أوراق الخالة مود (٣٠) - ك.

(٤) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٣٠ - ك.

(٥) الأوبال: حجر كريم تتغيّر ألوانه تغيراً جميلاً - م.

(٦) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٣٠ - ك .

النشيد الثاني من القصيدة هو وصف لمسرات الحياة وأحزانها. إنه يبدأ بفكرة الموت - هاجس شيد - مع أنه هو أيضاً في هذا النشيد من القصيدة يتوسّع في حبه لامرأة شابة تغدو في النهاية زوجته. في زمن الكتابة، كانا متزوجين منذ أربعين عاماً. شيد يُخاطبها مثلما يُخاطب نابوكوف زوجته، ڤيرا، ومثلما يُخاطب ڤاديم في (*انظر إلى المهرّجين!*) حبه الحقيقي: «أنتِ».[1] كما يكتب شيد بتفصيل أكبر، عن حبه لفتاة أخرى: البنت التي فقدها. كلاهما انعكاسان نابوكوفيان جداً: احتفاء بالحياة، بالحب، والزواج والوعي المستمر المتزامن بالموت والخوف من الفقدان. بجوار حياة عائلية آمنة ومستقرة ظاهرياً، تظهر «هوّة» على حين غرة. ما هو قاسٍ وسخيف يترصّد حول كلّ زاوية من الزوايا، ليس فقط في المجتمعات الشمولية أو في ظل ظروف استثنائية، بل في حافات الحياة اليومية، حيث نشعر أننا آمنون ومطمئنون جداً.[2] الموت يختطف ابنته المحبوبة. الحقيقة قد تبدو بسيطة ومباشرة، إلا أنه لا يجد حقيقة الموت سهلة القبول. ومثل مُبدعه، يقضي جون شيد حياته وهو يبحث عن برهان يُثبت أنّ الموت ليس هو النهاية. ومثل نابوكوف، يُريد أن يُقنع نفسه بأنّ أشباح أعزائنا الراحلين تبقى في تماس معنا بشكلٍ من الأشكال. جون شيد ذكي جداً بحيث إنه لا يتقبل أيّ خرافات أو مفاهيم، بيد أنه لا يتخلّى عن أن يجد شيئاً يُمكنه من الإيمان. يقع نظام إيمان شيد، في الواقع، خارج عالَم الدين، على خلاف كينبوت، الذي يستمر في جدال لانهائي تقريباً مع الشاعر فيما يتصل بالإيمان. مع ذلك في هذا البحث عن الآخرة، الطريق الذي أمامنا يبدو غدّاراً والمكان المقصود يكون لُغزاً على الدوام. ما يبقى ممكن الفهم بسهولة هو الحياة العادية - لكن أيّ لحظة في الحياة يُمكن

(١) م. س.، ٣٦ - ك.
(٢) م. س. ٤٨ - ك.

بنحو معقول أن نُصنّفها بوصفها «عادية» أو «طبيعية؟» شيئان حاسمان بالنسبة لشيد حبُه لزوجته والحزن الذي يتقاسمانه على فقدان ابنتهما. إنه يُميّزهما بوصفهما عاطفتين مختلفتين، ومع ذلك هما عاطفتان غير منفصلتين. كما كان يفكر ملياً في ثنائيات من مثل الموت بعد الحياة والحياة بعد الموت. الظواهر الشائعة جداً (الولادة، الحب، الموت) تُغذي أفكاره التجريدية جداً.

في النشيد الثالث من القصيدة، ينخرط شيد بنحو مباشر في ثيمة الموت. إحدى الصفات التي تميّز شيد عن كينبوت (وفي مستوى مختلف، عن غرادوس) هي الطريقة التي يصل فيها الشاعر إلى أفكاره التجريدية (ليس فقط الآراء نفسها). كلّ فكرة من أفكار شيد تنبثق من تجربته الحياتية: نتيجة الشعور بالحب والحزن والعواطف المتنوعة الأخرى. بالمقارنة مع حياة كينبوت (الحقيقية أو المتخيّلة)، تبدو حياة شيد فاترة، غير أنّ شيد وحده يجرؤ على السفر إلى أعماق كلّ تجربة من التجارب، كي يحب ويحزن معاً بعمق. كينبوت، من جهة أخرى، يُبدّل «أصدقاءه» طوال الوقت إلا أنه يظل وحيداً، لا يُجرّب بنحو أصيل الحب أو الفقدان، لا ينغرس في الحياة بعمق. إذا كان شيد يعتبر الموت فراغاً هائلاً، بالنسبة إلى كينبوت الحياة هي الفارغة. ثمة اختلافٌ آخر بين الشاعر والناقد وهو أنّ شيد محب للاطلاع بطبيعته؛ عملية أفكاره تستند إلى رغبته في المعرفة. كينبوت، شأنه شأن سائر مسوخ نابوكوف القصصية، كُتب عليه أن يُقاسي من نقص الفضول، وبناء على ذلك كُتب عليه أن يُعاني من نقص المشاركة الوجدانية. بينما يُريد شيد في أن يعرف، كينبوت يُريد أن يفرض ما يعرفه أصلاً، أو يعتقد أنه يعرفه، على العالَم، بما فيها تفسيره لقصيدة رجل فارق الحياة. حتى قبل وفاة ابنته، يكشف شيد عدداً من أفضل الطرائق لفهم حياة ما بعد الموت، أن يزور مبدأ (I) "Institute" التحضير (P)

"Preparation" / لـلآخـرة (H) "Hereafter"»[1] (هـذا يُـعـيـد إلـى الذهن مبدأً مماثلاً في [*الهدية*]). إنه يجد أنّ هذا المبدأ العلماني لا يُفيده، والمغامرة عديمة الطعم تساعده على معرفة ما «أتجاهله في استقصائي / بهوة الموت». كما يتفق مع زوجته، مُبدياً ملاحظة فيما هما راكبان بالسيارة بالقرب من المعهد، «في الحقيقة لا يسعني أن أكشف عن / الاختلاف بين هذا المكان و[الجحيم]».[2] وفي الختام، يشكو الشاعر من نوبة مَرَضية، وقلبه يتوقف عن الخفقان مدة وجيزة. يعود إلى الحياة بعد هذه النوبة المَرَضية، يحس أنه «اجتاز / الحدود»، عائداً بذكرى رؤية نافورة بيضاء مرتفعة («الحكاية التي رويتها أثارت بهجة طبيبي»). بالنسبة للشاعر، النافورة هي، بالطبع، نافورة حقيقية، ولمّا يقرأ في مجلة عن امرأة كانت لديها تجربة مشابهة وشاهدت أيضاً نافورة بيضاء، يسرع لمقابلتها. في النهاية، يكتشف أنّ هنالك خطأً طباعياً: المرأة رأت صورة جبل (mountain)، وليس صورة نافورة (fountain). «الحياة أبدية - مستندة إلى خطأ طباعي!»[3] من هذا يعرف شيد أنّ «البُنية» (texture) هي المهمة، وليس «النص»، وأنّ «التزامن المعكوس» أهم من الحلم: «نوع معين من - link - and bobolink[4]، نوعٌ معين من نموذج مترابط من اللعبة، / مهارة مشتبكة، وشيءٌ من السعادة / نفسها فيها كما وجد أولئك الذين لعبوا».[5]

في الحياة، إذاً، وكذلك في الفن، يبحث شيد عن التزامن

---

(١) م. س.، ٤٤ - ك.

(٢) م. س.، ٤٧ - ك.

(٣) م. س.، ٥٣ - ك.

(٤) استفسرنا من الكاتبة بشأن معنى هذه الكلمات "link - and - bobolink"، فردّت علينا قائلة إن نابوكوف يلعب هنا بكلمة link - م.

(٥) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٥٣ - ٥٤ - ك.

السحري الذي يتضمن نموذجاً خفياً. من خلال الفن فقط يستطيع شيد أن يجد أجوبة للأسئلة التي لا تُجيب عنها الحياة. النشيد الرابع والأخير من القصيدة يدور حول الشعر والطرائق التي تُصنع بها القصيدة. يصف شيد منهجين في التأليف: في المنهج (أ) تتشكل القصيدة حصراً في عقل الشاعر وفي المنهج (ب) تتشكل على الورقة. بطبيعة الحال، كلّ منهج له حسناته ومساوئه.

في المنهج (ب) اليد تساند الفكرة،
المعركة التجريدية تُشن بنحو محسوس.
يتوقف قلم الحبر في الهواء، وبعدها ينقضّ كي يمنع
غروباً مُلغىً أو يستعيد نجمة،
وبالتالي يقود التعبير جسدياً
نحو ضوء نهار باهت عبر متاهة حِبرية،
لكن المنهج (أ) هو الكرب بعينه! الدماغ
يُغلّف حالاً بقبعة أَلَم فولاذية،
إلهة إلهام تلبس بدلة سروالية توجّه المثقب
الذي يسحق وما من مجهود من العزيمة
يقدر أن يقاطعه، بينما الإنسان الآلي
يخلع ما لبسه تواً
أو يمشي بنشاط إلى المخزن الذي في الركن
كي يشتري الجريدة التي قرأها من قبل.[1]

ومن ثم يُعدد شيد الأشياء التي يُحبها، وعلى غرار كاتبنا نابوكوف - يروي هو أيضاً الأشياء التي يبغضها. (*الخِسة*) تظهر هنا:

(1) م. س. ٥٥ - ك.

الآن سأتكلّم عن الشر مثلما
لم يتكلّم أحدٌ من قبل. أشمئز من أشياء من مثل الجاز؛
المغفل ذو البنطلون الأبيض الضيّق الذي يُعذّب
رجلاً أسود ضخم الجسم، يشع بالأحمر؛ فنان تجريدي للتحف الزينية
الطريفة؛ أقنعة فولكلورية لصانع أشياء بدائية؛ مدارس تقدمية؛
موسيقى في سوبرماركتات؛ أحواض سباحة؛
متوحشون، مُملون، ماديون واعون طبقياً، فرويد، ماركس،
مُفكرون مزيفون، شعراء مغرورون، دجالون ومحتالون.[1]

كل بحث يُفضي إلى الفن، الفن هو السماء الرمزية على ما يبدو. الطير ذو الجسد يُقتل كي يستطيع ظلّه أن يُحلّق في فضاء لانهائي. بالإضافة إلى هذه المجاوَرة للحقيقي والمنعكس، عددٌ من الصور الدائرية أو المنعكسة تعود من خلال القصيدة، وتذكّرنا بالمناظر الطبيعية المحجوزة في قفص العمة ماود الزجاجي. الزجاج، البلّور، والثلج تربط أجزاءً متنوّعة من القصيدة، تقوم بوظيفة مرايا رمزية: الأقمار التي تسرق الضوء فضلاً عن الشموس التي تُعطي النور. يترك الشاعر قصيدته ناقصة. ادّعاء كينبوت أنّ القصيدة تُكمل نفسها حين تُعاد قراءة البيت الأول بما أنّ البيت الأخير يبدو مناسباً، لأنه بدلاً من الإغلاق، تستمر دائرة الصور إلى الأبد في هيئة لولب، وتوجد قوة جاذبية سحرية تسحب سائر عناصر الرواية بعناد صوب نقطة منبثقة جوهرية للتماس بين الطائر وزجاج النافذة، الموضع الذي يُحلّق فيه الفن.

(١) م. س. ٥٨. انظر نابوكوف، *«آراء قوية»*، ٢٨، فيما يتصل بالحوار الذي يعترف فيه نابوكوف أنه يؤيد شيد فيما يتعلّق بالأفكار المكتوبة هنا - ك.

٤

دعنا نعود إلى تشارلز كينبوت نفسه، خصم الرواية الواضح. في النشيد الرابع من القصيدة، يُشير شيد إلى «*حياة الإنسان بوصفها تعليقاً على قصيدة ملتبسة / ناقصة*»، مُضيفاً، «ملحوظة من أجل فائدة إضافية».[(١)] في تعليقه على هذه الأبيات، كينبوت، بنحو غير مميز يتحاشى الاستطراد. إنه يكتب ببساطة قائلاً: «إذا ما فهمت بصورة صائبة معنى هذه الملحوظة الموجزة، شاعرنا يوحي هنا أنّ الحياة الإنسانية ما هي إلا سلسلة من هوامش كتاب تعود لتحفة ضخمة مبهمة ناقصة».[(٢)] تعكس الفكرة الموصوفة هنا العلاقة بين شيد وكينبوت. إذا كان بالمستطاع رؤية حياة شيد باعتبارها تعليقاً على فنه، يعقب ذلك أنّ حياة كينبوت يمكن تخمينها من خلال تعليقه. شخصية كينبوت لها صفتان رئيستان: على غرار معظم شخصيات نابوكوف الروائية، هو مُهاجر منفي، ومثل أغلب المهاجرين في قصص نابوكوف، يصارع مسألة الهوية. السواد الأعظم من هؤلاء المهاجرين مشغولون بإعادة بناء ماضيهم سعياً وراء حلم ضائع بيد أنّ مشكلة كينبوت ليست فقط العيش في فراغ المنفى. القارئ لن يجد حتى ذرة من المعلومات المعوّل عليها عن ماضي كينبوت، لأن عالمه المُتخيّل وفراغه الداخلي يمنعان الماضي، أيّ ماضٍ. إذا كان كينبوت شخصية تراجيدية، لهذا السبب؛ منفى نابوكوف المستمر وصل هنا إلى نقطة حيث لم يعد له ماضٍ أو حاضر. إنه لا يملك شيئاً. هذا هو ما يعزز اعتماد كينبوت الذليل[(٣)] على شيد.

---

(١) تابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٥٨ – ك .

(٢) م. س. ٢١٤ – ك.

(٣) الذليل هنا تعود إلى (الاعتماد) وليس إلى (كينبوت) – م.

في أغلب أعمال نابوكوف، الشخصيات الروائية شخصيات مبدعة ومن هنا فهي فريدة - بالمقارنة مع الخصوم، وهؤلاء ليسوا شخصيات فريدة ولا تُسبَغ عليهم صفات إبداعية. وإذا استحضرنا ملحوظات ريتشارد رورتي عن الإبداع والخيال، في (*لوليتا*) و(*نار شاحبة*) نصادف شكلاً جديداً من شخصية رئيسة: همبرت وكينبوت هما في الوقت نفسه شخصيتان مُبدعتان و«مسخان - عبقريان» مُدمّران. همبرت يقع في غرام فتاة يافعة وعزلاء، وكينبوت يقع في حب شاعر أو، في الحقيقة، في حب قصيدة ناقصة (هي نفسها عزلاء لأن شيد متوفى). بكلمات أخرى، كلّ واحد منهما يُبدع عالماً من حول هدف رغبته، مستفيداً من قدرة نابوكوف التعبيرية المُذهلة في ذروتها. ومع ذلك يتضمن إبداعهما التدمير أيضاً، لأنه على الرغم من شغفهما، لا يشاهدان شيئاً خارج نفسيهما؛ الحب يُولد الكراهية والمعرفة تنشر الجهل. كينبوت، بوصفه مثالاً لـ«مسخ *نقص الفضول*» العائد لرورتي، يكشف في شخصيته هو مخاطر الأنانية لدى الأشخاص المُبدعين.[(١)] بعضٌ من شخصية كينبوت يُنقل بواسطة عينيْ سيبيل، زوجة شيد، التي كانت تكرهه على الدوام. إنها تصفه بكونه «قرادة ضخمة؛ ذبابة نبر كبيرة الحجم؛ دودة قرد من نوع (مكاكو)؛ طفيلي العبقرية الضخم جداً».[(٢)] هو «طفيلي» بما أنه لا يمتلك حياته الخاصة ويتغذى على شِعر شيد، وهو مسخ لأنه لا يُعلّق قيمة على حيوات الأشخاص الآخرين بما أنه يسرق بلا شفقة منهم كي يستطيع أن يؤسس هويته المتخيّلة. إذا كان المسوخ في الحكايات والخرافات يقتلون البريء بقسوة، فإن «قاتل» شيد العائد لكينبوت هو قاتل رمزي لأنه في سرقته لقصيدة شيد، يسرق حياته أيضاً.

على الرغم من ذلك، بطريقة مشوّهة، كينبوت وشيد هما قطعتان

---

(١) رورتي، «*الاحتمال، السخرية، والتضامن*»، ١٦١ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ١٣٨ - ك .

من القماش نفسه. يزعم كينبوت أنه زوّد شيد شيئاً فشيئاً بقصة حياة (مَلِك زِمبلا)، متمنياً أن يُخلّد تشارلز في قصيدته. حين يُقتل الشاعر، يكتشف كينبوت أنّ القصيدة ليست عن تشارلز على الإطلاق بل هي سيرة ذاتية شاعرية كتبها بقلمه، بطلها هو النقيض التام لكينبوت. وبعدها يُعيد قراءة القصيدة ويتوصل إلى استنتاج مختلف: مع أنّ شيد قد خدعه من خلال عدم ذكر زِمبلا كينبوت البتة، «نار شاحبة» عند التأمل تبدو مُتشرّبة بجوانب من قصصه. إنه يزعم أنه في تعليقه وفي أسلوبه النثري «يستعير نوعاً من الضوء البراق من المدار الناري للشاعر، وبصورة لاواعية يُقلّد الأسلوب النثري لمقالاته النقدية»[1]. أن نُسمّي شيد وكينبوت «متناقضين تماماً» فإن هذه التسمية دقيقة وغير كافية في آن واحد. التشابهات التي تنبثق بين السيرة الذاتية الشاعرية التي كتبها شيد بقلمه وقصة الحياة الزمبلانية العائدة لكينبوت لا يمكن تجاهلها بسهولة؛ هذه التقاربات تعقد العلاقة بين شيد وكينبوت إلا أنها أيضاً تزودنا بمفتاح ضروري لفهم الرواية.

يصف كينبوت لقاءً مع بروفيسور ألماني زائر، البروفيسور پاردون، الذي يزعم أنه كان في زِمبلا وأنه يُلاحظ الشبه بين كينبوت وتشارلز. وبما أنه يوجد محاضرون آخرون لمّا يلتقيان، كينبوت مُجبر على نفي أيّ ارتباط بينهما. وينشأ جدال حول التشابهات، وكينبوت، الذي لم يحلق ذقنه على مدى عام (من المفترض أن يُخفي نفسه)، يبحث عن حرف الانتباه عن نفسه بنكتة: «كلّ الزِمبلانيين المُلتحين يشبهون بعضهم بعضاً». ويستطرد قائلاً: «اسم زِمبلا هو تحريف ليس لكلمة [زِميلا] الروسية بل لـ[سِمبرلاند]، بلاد الانعكاسات، بلاد [المتشابهين]»[2].

---

(1) م. س.، ٦٩ - ك.

(2) م. س.، ٢٠٨. بينما «زِميلا»، أرض بالروسية، هي كلمة حقيقية، الـ «سمبرلاند *Semberland* الإنكليزية» تبدو مصنوعة، شيء مُركّب من "*semble*"، من

دع الخُدع اللغوية جانباً، الفكرة الرئيسة واضحة: زِمبلا هي بلاد التشابهات، بلاد الانعكاسات، كالتشابه بين الشمس والقمر، تستحضر الضوء الذي يأخذه القمر من الشمس، وبالمثل تستحضر الأبيات الأولى من قصيدة شيد: زجاج نافذة، يعكس السماء، يسرق انعكاسها. هذا الاستحضار يعكس أيضاً العلاقة بين الفن والواقع، وبين كينبوت وشيد في كلتا الطريقتين المختلفتين اللتين يقاربان بها قوة الخيال وهويتهما المشتركة كفنانين. شيد يبني مجدداً حقيقة حياته في قصيدة، وكينبوت يُعيد خلق حياته الخاصة كاستعارة في تعليقه على القصيدة ذاتها. زِمبلا تشبه مثقلة الورق البلورية العائدة للعمة ماود في قصيدة شيد، «زجاج مُحدّب يطوق هوراً».[1] في تعليق كينبوت، يقتبس وصف (العم كونمال) للغة الزمبلانية باعتبارها «لسان المرآة».[2] بلاد مُتخيّلة تعتمد على ما يُسمى بعالم حقيقي، زِمبلا تُصبح استعارة لثيمة الرواية الرئيسة، الانعكاس المشوّه لعالَم واحد في مرآة عالَم آخر.

هذه الثيمة في أوضح صورها في قصة حياة (العم كونمال). كونمال هو الأخ غير الشقيق للملكة، والدة تشارلز. يتعلّم الإنكليزية بمفرده، ببساطة من خلال حفظ أحد القواميس، ويعمل طوال ما يقرب من نصف قرن في ترجمة شكسبير، ولاحقاً يركز على الشعراء الذين ظهروا بعده. في رحلته الوحيدة إلى لندن، يجد المدينة مُغلّفة بالضباب واللغة غير مفهومة. وفيما كان يترجم كپلنغ، يمرض؛ ولمّا كان يحتضر سأل بالفرنسية ما هي الكلمة الإنكليزية للموت: “Comment dit-on

---

المحتمل أن يكون ذا صلة بكلمة ”*sembler*“ الفرنسية (يبدو، يُشابه)، إضافة إلى «لاند». وكنوع من التذكير، كلمة ”*semble*“ تُستعمَل أيضاً فيما يتعلّق بالفراشات، اختصاراً لـ ”*assemble*“ – ك. كلمة (assemble) تعني «يركّب» أو «يُحشّد» – م.

(١) م. س.، ٣٠ – ك.

(٢) م. س.، ١٩١ – ك.

"mourir] en anglais?"[1] الطبعة الزمبلانية من (*تيمون الأثيني*)، التي بحوزة كينبوت، هي، في الواقع، ترجمة كونمال. كينبوت يُترجم إلى الإنكليزية ثانية مُلخّصاً من المسرحية. هذا مجهود عقيم، بما أنّ الاقتباس الرئيس (إشارة شكسبير إلى [نار شاحبة]) قد ضاع في الترجمة. كينبوت يعي تماماً بالمسرحية الهزلية: شكسبير ترجمه شخص ليس لديه معرفة بالإنكليزية. ما يخفق في توثيقه هو الحد الساخر الذي يُشبّه فيه التعليق على قصيدة شيد بترجمة عمه لشكسبير. مهما يكن من أمر، كونمال، مع أنه أحمق ومعتوه، يُعامَل باحترام؛ كيخوته، في أقصى حالاته السخيفة، يبقى محبوباً. كونمال، وهو يُشير إلى اللغة الزمبلانية بوصفها «لسان المرآة»، يُثبت أنّ التشابهات المشوّهة والمسروقة لا تقتصر على الأفكار أو الذكريات، بل تنطبق على اللغة ذاتها، وتعريف كونمال للغة الزمبلانية يُمكن أن ينطبق بالتساوي على شعر شيد وتعليق كينبوت. كينبوت، إذاً، مبدع، مهما كانت مقاربته مُضلِّلة، ويُشارك تشابهات معينة في المواقف مع پنين. كما هي الحال مع پنين، خصوم معروفون أو مجهولون يُحيطون به؛ على غرار پنين، هو في المنفى وبعيد عن وطنه؛ ومثل پنين، كينبوت يتوق إلى ثقافة مفقودة، إلى عالَم مُتخيّل.

كينبوت وشيد يتقاسمان عقلية فنية. ومثل شيد، ونابوكوف نفسه، كينبوت مُغرَم بالطبيعة السحرية للفن. في مقدمته يكتب أنّ إعجابه بشيد هو ضرب من «العلاج الجبلي» وكلّما ينظر إليه «يختبر شعوراً هائلاً بالدهشة»، بخاصة بحضور «أشخاص آخرين، أشخاص أدنى منزلة». إنه يعتقد أنّ الآخرين يستخفون بالشاعر ويفشلون في إدراك «رومانس حضوره». كينبوت يُمثل إلى حد كبير قارئ نابوكوف المفتون حين يكتب قائلاً، «إني أشهد ظاهرة فيزيولوجية فريدة: جون شيد يُدرِك

(١) م. س.، ٢٢٤- ك.

العالَم ويحوّله، يطوّقه ويفككه، يُدمج عناصره ثانيةً في عملية استيعابها كي يُنتج في أجلٍ غير مُسمّى معجزةً عضوية، التحام الصورة والموسيقى، بيتاً من الشِعر». يربط كينبوت هذه الظاهرة مع ذكرى من زمن الطفولة تتعلّق بقصر عمه ويراقب ساحراً يأكل الآيس الكريم بطعم الڤانيللا بعد أداء رائع. «نظرت إلى خدّيه المكسوين بالمسحوق، إلى الزهرة السحرية في عروة سترته حيث مرّت عبر سلسلة من الألوان المختلفة وأصبحت الآن ثابتة مثل قرنفلة بيضاء، وبخاصة في أصابعه العجيبة ذات المظهر الرشيق التي باستطاعها لو شاء أن تجعل ملعقته تذوب في شعاع الشمس بواسطة تدويرها بنحو عابث، أو يحوّل طبقه إلى حمامة من خلال رميه في الهواء».[1] هذا، بطبيعة الحال، يدل على العلاقة بين الفن والسحر في عمل نابوكوف. في افتتانه يُذكّرنا كينبوت بـ(ڤ) في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، الذي مع أنه مختلف كلّ الاختلاف عنه، بنحو مشابه مفتون بعبقرية شقيقه الخلاقة. لمّا يُلاحظ (ڤ) سبستيان ينظر إلى الحمائم التي سوف تُفرغ تالياً في قالب روائي (في كتاب سبستيان الثالث، [*المِلكية المفقودة*])، يشهد على الراوي وهو يستعمل عينيه باستمرار، يُشبهه شيد بالكاميرا، كي يوثّق ما يسميه نابوكوف «التفاصيل الفاتنة».[2] كينبوت، على غرار سبستيان، هو أيضاً يعتمد على مهارته كي يدمر ويكتشف مجدداً الحقائق المحيطة به. يكمن سحر الفن في الممارسة اللاواعية والتحويلية للخيمياء التي يقوم بها الفنان، مُقدّماً تفسيره للعالم كما يراه هو. وهكذا وصف كينبوت لشيد ينطبق بالتساوي على نفسه. وبنحو متزايد، بعد هجرة نابوكوف إلى الولايات المتحدة في العام ١٩٤٠، تخلّى عن آخر صلاته بروسيا، وما ظهر هو توكيد منقح ليس فقط على الكاتب - المشعوذ بل

---

(١) م. س.، ٢٢ - ك.

(٢) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٦٤ - ك.

أيضاً على القارئ، قارئ موهوب لكن ضيق التفكير، مفتون بالعبقرية الخلاقة.

حين تتم مناقشة التشابهات بين تشارلز وكينبوت، يدافع شيد عن كينبوت (وفقاً للأخير)، قائلاً إنهما لا يشبهان فعلاً أحدهما الآخر: «التشابهات هي ظلال الاختلافات. الأشخاص المختلفون يرون التشابهات المختلفة والاختلافات المتشابهة».[1] مع أنه قد يبدو أنّ كينبوت هو الذي يفسر ويشرح شيد، ربما شيد هو فعلاً مَن يُعطي الأهمية لكينبوت. نحن مُطّلعون على تشابهاتهما، لكن ما هي اختلافاتهما؟ شيد، بقيمه الثابتة والمستمرة ظاهرياً، كان قد نشأ في دولة ديمقراطية ويُمثل بصورة مصغّرة صيغةً خاصة من الاقتناع الفني: كان قد أقام في بلد واحد طوال حياته، في الولاية نفسها، وحتى في المنزل نفسه؛ لم يُحب سوى امرأة واحدة وظلّ وفياً لها. وزيادة على ذلك، مكانته في المجتمع ثابتة، وكذلك صلته بماضيه؛ إنه قادر على المحافظة على حجرة العمة ماود مثلما كانت عليه الحال أثناء زمن حياتها، مليئة بمقتنياتها غريبة الأطوار. هذا الشعور الرئيس بالأمن وعلاقاته الشخصية المُحبة تُمكّنه من المشاركة الوجدانية والتعاطف، وبطريقة مماثلة تُمكّنه من التمييز بين الماضي والحاضر وبين الواقع والخيال. بالمقارنة، كينبوت، الذي كانت حياته مُعرّفة بعدم الاستقرار والتشرّد، عاجز عن صنع هذه الاختلافات. ومثل شيد، هو موهوب بعقل مُبدع، لكن على خلافه، كينبوت يفتقر إلى الفضول والمشاركة الوجدانية الضروريين لأن يمنحا شكلاً وفحوى لحوافزه الإبداعية. يتبع ذلك إذا كان سبستيان يتحدى غودمان، سنسيناتوس يتحدى مسيو پيير، وكروغ يتحدى پادوك، التحدّي بين شيد وكينبوت مهذباً أكثر بسبب قرابتهما. في (*نار شاحبة*)، خطوط التمييز بين البطل والخصم ضبابية.

---

(١) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٠٩ – ك.

يمتلك غرادوس واجب تمثيل (*الخِسة*) وإظهار الطاعة العمياء للمجموعة. إننا في غرادوس، القاتل، نجد آثاراً من پادوك والأنذال الآخرين. بالمقارنة، المسوخ من مثل كينبوت وهمبرت يستمتعان بتعقيد (واشتراك في الجريمة مع ضحيتهما) مفقود لدى الأنذال الآخرين.

الاختلافات بين شيد وكينبوت تنبع هكذا مع عدم استقرار كينبوت. إنّ فقدان المرء للوطن، الثقافة، واللغة هو من الجليّ لا يقتصر على كينبوت وحده؛ إنه يحدث أيضاً لپنين، الذي يقف أخيراً على قدميه هو. پنين يتعلّم أن يتذكر ماضيه و، الأهم، أن ينسى ماضيه. كما يتعلّم پنين كيف يبني ثانية الماضي والحاضر. عدم استقرار كينبوت يبز لاجنسيته، على أية حال. إنه يفتقر إلى وطن داخلي، نوع الوطن والثقافة الذي لا يستطيع أحد أن يصادره. هذا هو الاختلاف الرئيس بين شيد وكينبوت (ونابوكوف يُخفي بذكاء هذا الاختلاف بالطريقة التي يصنع بها شخصياته): شيد يمتلك مُرتكَزاً داخلياً، المنزل المتنقل هو شيء جوهري للعقل المبدع، في حين أنّ كينبوت، المحروم من ذلك المُرتكَز ومعناه ذا الصلة المتعلقة بالنفس من أجل أن يعين موضعه في الواقع والخيال على السواء، هو في الجوهر من دون الاثنين معاً؛ كلّ ما يمتلكه هو الفراغ اللامحدود. سنسيناتوس يجد شهوته للبقاء على قيد الحياة في نفسه المبدعة المتمردة، كروغ يعين شهوته للبقاء على قيد الحياة في حبه لأسرته، وپنين ينتزع مؤازرته من شغفه بعمله وذكرياته. لكن بالنسبة لكينبوت، الماضي هو قماش كنفا فارغ باستطاعته أن يرسم عليه ما يشاء. وهكذا كينبوت، على خلاف شيد، يُخفي أناه الحقيقية في فنتازيا عالم مصنوع ذاتياً ويضيّع مسار تلك الأنا. على خلاف كروغ، الذي تغذى بحبه لأسرته، وعلى خلاف پنين، الذي تغذى بحبه الضائع، كينبوت يستطيع فقط أن يتغذى على ماضيه المُتخيّل وعلى حاضر شيد (الواقعي والمتخيّل)، لأنه لا يمتلك ماضياً أو حاضراً حقيقياً خاصاً به. شخصية كينبوت تجمع الصفات

الإيجابية المرافقة لـ، على سبيل المثال، پنين، ومع ذلك تُعيد إلى الذهن الجلادين في (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر). إنّ الذي يربط كينبوت بطريقة مُعقدة غير مباشرة مع مسيو پيير وأسرته هو تدخّل كينبوت في حياة شيد. غير أنّ مسيو پيير، الذي لا يمتلك صفات إبداعية مهما يكن نوعها، لا يمكنه سوى أن يدمر. كينبوت يكافح من أجل إعادة خلق نفسه ويتملّكه هاجس السعي لأن يُعرّف هذه النفس غير المستقرة بحيث لا يكون قادراً على التواصل مع الآخرين إلا من خلال التشابهات (و، بالطبع، الاختلافات) التي يجدها بينه وبينهم، أو يسعى لأن يفرضها على هذه العلاقات.

تنشأ الطبيعة الطفيلية لعلاقاته من عجز كينبوت عن بناء عالَم من شأنه أن يتخطى ويقاوم استبداد الزمن والإنسان. شخصية تشارلز، التي اختلقها كينبوت، تكتسب جوانب من حياة شيد وفنه إلى درجة أنّ كينبوت يسرق وصف شيد لزوجته المحبوبة في الأبيات القليلة الأولى من النشيد الثاني من القصيدة لأغراضه الخاصة. (يقول كينبوت إن سيبيل لا تكبر زوجها إلا شهوراً قليلة؛ لا بد أنها في الواحدة والستين في الصيف الذي يكتب فيه شيد «*نار شاحبة*»).[1] يصف الشاعر صورة سيبيل لمّا كانت في المدرسة الثانوية ويفيد أنّ هذه الصورة لم تتغير. يذكر بالتفصيل أسنانها اللامعة، «الظل تحت / العين هو من الأهداب الطويلة؛ الخوخ في الأسفل / مطوّقاً عظم الخدين»، الشعر الحريري البُنيّ والعنق العاري، «الشكل الفارسي / للأنف والحاجب».[2] إنها نسخة مثالية من ذاتها الحقيقية: إنه يرى فيها اليوم الفتاة اليافعة التي اعتادت أن تكونها. يدّعي كينبوت أنّ الملكة ديزا، زوجة تشارلز، تبدو مشابهة: «ديزا في سن الثلاثين، لمّا شوهدت آخر مرة في أيلول /

---

(١) م. س.، ١٣٨ – ك.
(٢) م. س.، ٣٦– ك .

سبتمبر ١٩٥٨، لا تحمل أيّ شبه لا نظير له، بالطبع، مع السيدة شيد كما كانت لمّا قابلتُها، إنما تشبه الصورة المثالية المُحدَّثة التي رسمها الشاعر في تلك الأبيات من (*نار شاحبة*)».[١] هل إنّ صورة سيبيل في قصيدة شيد صورة مثالية لأنه يجد سيبيل نفسها مثالية؟ بالعكس، صورة ديزا المثالية (التي يعتبرها كينبوت صورة حقيقية) متوقفة على قصيدة شيد. يكتب كينبوت في تعليقه قائلاً إنه يأمل أنّ القارئ «يُقدّر [ ] غرابة هذه القصيدة، لأنه إن لم يفعل ذلك فلا معنى لكتابة القصائد، أو كتابة الملحوظات على القصائد، أو أيّ شيء على الإطلاق».[٢]

إن إحدى الثيمات الرئيسة في (*نار شاحبة*) هي التشابه بين الفن والواقع. في أول نظرة يبدو هذا مثل تشابه بعيد الاحتمال إلى حدّ كبير (مثل التشابه بين سيبيل وديزا أو بين شعر شيد وتعليق كينبوت)، غير أنّ جوهر التشابه يُعرَّف عن طريق الغرابة. كلّ أثر زهيد من الحياة الحقيقية يجد طريقه إلى داخل العمل الفني يتحوّل إلى حقيقة جديدة - أي مقارنة بين حقائق الحياة وحقائق الفن، بواسطة التعريف، صاحبها الإعجاب. ومن هنا جاء الاختلاف الذي يستخلصه شيد لمّا يقول «التشابهات هي ظلال الاختلافات. الأشخاص المختلفون يرون التشابهات المختلفة والاختلافات المتشابهة».[٣] هذه الثيمة يُمكننا أن نجدها في كلّ أعمال نابوكوف الروائية. في (*الهدية*)، على سبيل المثال، نصادف عنواناً مألوفاً مكتوباً مرات لا حصر لها إلى أن يجعلنا ذات يوم نتردد - إنه يبدو غير مألوف. أو نصادف كلمة مألوفة من مثل "ceiling" (سقف) تُلفظ "sealing" أو "sea - ling". نستمر في الإلحاح بأشكال موثوق بها إلى أن ينتهي بنا الحال بكلمة «جامحة وغير مألوفة بكلّ معنى

---

(١) م. س.، ١٦٥ - ك.
(٢) م. س.، ١٦٥ - ك
(٣) م. س.، ٢٠٩ - ك.

الكلمة» من مثل "ice - ling" أو "inglice".[1] ما يهمنا بنحو خاص هو أنّ هذا من الجائز أن يحصل أثناء حياتنا كلّها. على كلّ حال، هذا هو ما يفعله كلّ عمل فني مع كلّ شيء. يؤكد كينبوت أنّ شيد قد أسس «نار شاحبة» على قاعدة تقارير كينبوت الخاصة و، نتيجة لذلك، كان له الحق في أن يستنبط نسخته الحقيقية من قصيدة شيد. قرب نهاية تعليقه، يشرح في ملحوظة تعقب خيبة أمله في القراءة الأولى للقصيدة، أنه قرأها ثانية، هذه المرة بمزيد من الاهتمام. متوقّعاً أقل، أَحبَ القصيدة أكثر، ويكتب قائلاً، «تعليقي على هذه القصيدة، الآن بين أيدي قرائي، يُمثل محاولة لتصنيف تلك الأصداء والمويجات العائدة للنار، والتلميحات المتألقة الشاحبة، وكلّ الالتزامات الباطنية الكثيرة بالنسبة لي». بهذه الملحوظات، ينتزع كينبوت، كما يعبّر هو، «ثأراً صغيراً».[2]

في إحدى المناسبات، حين يختلي كينبوت مع شيد وقد روى جزءاً آخر من قصة تشارلز (المتصل بالعلاقة بين تشارلز وديزا)، يُثير شيد سؤالين: «كيف يُمكنك أن تعرف أنّ كلّ هذه المادة الأساسية عن مَلِكك المروِّع نوعاً ما هي مادة صحيحة؟ وإذا كانت صحيحة، كيف يستطيع المرء أن يتمنى طباعة أشياء شخصية كهذه عن أشخاص، ربما، لا يزالون على قيد الحياة؟»[3] يُخبره كينبوت ألا يقلق بشأن أشياء تافهة كهذه؛ الأخبار الطيبة هي أنه ما إن تكتمل القصيدة، كينبوت سوف يُفشي «حقيقةً مطلقة، سراً استثنائياً، بحيث إنكَ سوف تُريح عقلك كلياً».[4] هذا على ما يبدو حين يُشارك السرّ بأنّ (تشارلز المحبوب) لا

---

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، ٤٧٥ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٣ - ك.

(٣) م. س.، ١٧٠ - ك.

(٤) م. س.، ١٧١ - ك

يمكن أن يكون إلا هو نفسه. في غضون ذلك، يكشف كينبوت شيئاً ممتعاً أكثر للقارئ: ما إن تتحوّل القصيدة إلى شعر بقلم شيد، «*المادة سوف تكون حقيقية، والناس سوف يُصبحون أحياء. حقيقة الشاعر المنقاة لا يُمكنها أن تسبب وجعاً، ولا إزعاجاً. الفن الحقيقي هو فوق الشرف المزيف*».[1] كينبوت مُحق في قوله إنّ الفن سوف يبعث ويفتدي الواقع الذي يشكّله. المسألة هي أنّ في مطالبته بأن يسرد روايته الزمبلانية، يُطالب كينبوت أن يبني شيد عالَماً خيالياً لحقيقته، عالَماً يوفّر هوية لكينبوت، ويُتيح له أن يكون حقيقياً. الواقع اليومي يوفّر المكوّنات للخيال في حالة شيد، لكن في حالة كينبوت العكس هو الصحيح: إنه يستبدل شيئاً بانعكاس ذلك الشيء. وحتى في السحر، كما تُظهِر أليس ورحلاتها إلى (بلاد العجائب)، أنه لا بد أن يكون هنالك بعض الترابط مع الواقع كي يسمح للخيال بأن يصبح ذا معنى. في رأي شيد، عالَم الفن هو عالَم الانعكاسات السحرية، وهذا الرأي هو فكرةٌ تقليدية جداً (يكتب شيد قصيدة تقليدية). هل يقدر المرء الذي نرى انعكاسه في المرآة أن يبتعد ويترك انعكاسها وراءه ويحيا من دونها؟ مع أنّ كينبوت (على خلاف نابوكوف) لا يحمل آراء غير تقليدية عن الفن، يُبدّل، بنجاح، وبعمق، صورة شيد. لكن كينبوت، كونه تخلّى عن هويته الخاصة، يُصبح انعكاساً سجيناً. حبيساً في مرآة، هذا الانعكاس لا يقدر أن يصل إلى الخلاص والحقيقة إلا بمساعدة مُبدع. التوازن الأنيق لـ(*نار شاحبة*) يأتي مما وراء الخصام بين كينبوت وشيد، حيث يومض «الفن الجديد» المعبود العائد لنابوكوف، متحرّراً من الاعتماد إما على الواقع أو على انعكاسه.

حين يشك البروفيسور پاردون، البروفيسور الألماني، في هوية كينبوت الحقيقية، قائلاً إنّ لديه الانطباع بأنه وُلد في روسيا، يسأل شيد

---

(١) م. س.، ١٧٠ - ١٧٢ - ك

قائلاً: «ألم تقل لي، تشارلز، بأنّ [كينبوت] [Kinbote] تعني قاتل الملك في لغتك؟» ويُجيب كينبوت على ذلك قائلاً، «بلى، مُحطِم الملك». البروفيسور پاردون يُجيب أيضاً، مُخبراً شيد أنه لا بد أنه أخطأ في كينبوت فحَسِبه لاجئاً من (نوڤا زِمبلا). يُضيف كينبوت قائلاً، بين قوسين، إنه اشتاق لأن «يفسر أنّ الملك الذي يُغطس هويته في مرآة المنفى هو بمعنى ما هكذا بالضبط».[١] وهكذا في أعمق مستوى له، ثيمة المرآة مطمورة ليس فقط في بناء الرواية بل أيضاً في لغتها بالذات. كينبوت هو وعاء لغوي. اللغة هي طريقتنا الوحيدة في الإفصاح عن واقعنا ومن هنا امتلاكه؛ إنها منزلنا المتنقل. إن مصدر القوة الوحيد الذي يمتلكه المهاجرون الروس هو اللغة الروسية، المكتوبة في شكل جلبوه معهم (البلشفيون بدّلوا حتى الأبجدية الروسية، حيث ألغوا الحروف التي اعتبروها زائدة عن الحاجة). في النشيد الثالث من القصيدة، نصادف صورة رجل مُسن عاجز، لاجئ لا صلة له بقصة كينبوت، الذي كانت حشرجاته الأخيرة قد تم التفوّه بها بـ«لسانين» في لحظة وفاته. يُقدّم كينبوت تحليلاً عديم المعنى على ما يبدو، إنما جميلاً لهذين اللسانين، في لائحة بسيطة، من دون أيّ تفسير: «الإنكليزية والزِمبلانية، الإنكليزية والروسية، الإنكيزية واللاتفية، الإنكليزية والإستونية، الإنكليزية والليتوانية، الإنكليزية والروسية، الإنكليزية والأوكرانية، الإنكليزية والبولندية، الإنكليزية والتشيكية، الإنكليزية والروسية، الإنكليزية والهنغارية، الإنكليزية والرومانية، الإنكليزية والألبانية، الإنكليزية والبلغارية، الإنكليزية واللغة الصربية - الكرواتية، الإنكليزية والروسية، الأميركية والأوروبية».[٢] هذه لائحة متناغمة تقريباً تكتسب صيغةً معينة من الحِدّة، بخاصة بسبب أن تزاوج

(١) م. س.، ٢١٠ - ك.
(٢) م. س.، ١٨٦ - ك.

«الإنكليزية والروسية» يتكرر أربع مرات. ربما هو شيء مُعبّر أكثر من أيّ وصف مُفصّل أو صورة مجازية شاعرية في استحضارها لعجز المنفى ومرارة الافتقار إلى اللغة. ببساطة كيف يتسنى لنا أن نشطب كينبوت باعتباره مجنوناً؟ وكيف يتسنى لنا - ربما - أن نضحك عليه؟



٥

يعقوب غرادوس هو القاتل في (*نار شاحبة*)، الشخصية الرئيسة الثالثة في الرواية، و، وفقاً لكينبوت، قاتل شيد بالمصادفة، كانت الضحية التي يرغب في قتلها هي كينبوت. غرادوس شخصية سلبية تماماً، موصوفاً من خلال أواصره مع عالَم الزجاج والمرايا. في فهرس الرواية، نصادف اسم «سودراغ» "Sudrag". في ملحوظة موجزة، يذكر كينبوت «*Sudrag of Bokay*، صانع المرايا العبقري، القديس الشفيع لبوكي في جبال زِمبلا... أمد الحياة مجهول».[1] في تعليق كينبوت، أيضاً، نجد أنّ "Sudrag of Bokay" هو صانع إحدى مرايا زِمبلا المُذهلة.[2] من الجليّ أنّ «سودراغ» "Sudrag": هو «غرادوس» "Gradus" مقروءاً من اليمين إلى اليسار، كما في المرآة، مثلما "Bokay" هو "Yakob"، مستحضراً يعقوب "Jacob". شيد يحبس الواقع في قفص قصيدته الزجاجي، وكينبوت قادر على أن يُغرق نفسه في عالَم المرايا التي من اختراعه هو. كلّ واحدة منها هي سجن صُنع بواسطة ترابط الآراء التي بسطتها قوة الخيال. سودراغ هو ساحر ماهر يعمل مع عالَم الضوء، اللون، والانعكاس. الانعكاس السلبي لسودراغ، غرادوس، يفتقد الخيال مع أنه يتعامل بالزجاج. تُصبح

---

(١) م. س.، ٢٤٥ - ك.

(٢) م. س.، ٩٣ - ك

أهمية غرادوس (مع أنه لم يعد أكثر من تلفيق لخيال كينبوت في داخل بُنية الرواية) واضحة من خلال علاقته مع كينبوت. إذا كان كينبوت يتحسس فراغه الداخلي ويسعى إلى ملئه، فغرادوس لا يحس بأيّ شيء. تعوّد أن يعمل في مصنع زجاج إلا أنه لم تكن لديه موهبة في ذلك. إنه يُحب الأشياء البلورية، إلا أنه حين يرى زرافة صغيرة من البلور في مخزن الأشياء التذكارية في جنيف، وتالياً برنيقاً صغيراً مصنوعاً من الزجاج البنفسجي، كلّ ما يفعله هو أن يسأل عن السعر، قبل أن يشتري الأشياء الأخرى.[1] غرادوس يفضّل رؤية الأشياء من مثل أحادية اللون، رمادية؛ هدفه هو أن يقصر الخيال من ألوانها.

يوجد سبب لماذا تبدأ الثورة الزِمبلانية في ملحق للأعمال الزجاجية ولماذا غرادوس، كونه شخصية غريبة وبشعة، «تهجين بين خفاش وسرطان» يقوم بواجب قتل الملك. مجموعة أتقياء خاصة من (المتطرّفين) يسمون أنفسهم (الظلال) يرسمون الحبكة. إنهم «التوأم الظل للكارليين [Karlists] وفي الحقيقة عديد منهم كان لهم أبناء أعمام وأخوال أو حتى أشقاء من بين أتباع الملك».[2] على سبيل المثال، إذا ساعد أودون تشارلز على الفرار، فإن شقيقه نودو هو الذي يرسل غرادوس وراءه. كينبوت (وفي النهاية نابوكوف) يستمتع بكلّ فرصة كي يصف غرادوس: «النوابض واللفائف ببساطة أنتجت الحركات الداخلية لرجُلنا الأوتوماتيكي. ربما يُسمّى (متزمتاً). نفورٌ جوهري، هائل في بساطته، تغلغل في روحه البليدة: لقد كره الظلم والخداع. كره اتحادهما - كانا معاً على الدوام - مع شغف متخشب لم ولن يحتاج إلى كلمات كي يُعبّر عن نفسه».[3] ربما يكون هذا شيئاً

---

(١) م. س.، ١٥٨، فيما يتعلّق بالزرّافة، ١٩٨- ك .
(٢) م. س.، ١٢٢ - ك .
(٣) م. س.، ١٢٤ - ك .

يستحق المديح في حالة أخرى، يجد كينبوت، إلا أنه في هذه الحالة هو «منتج ثانوي للجنون الميؤوس منه العائد للرجل». أيّ شيء يتجاوز فهم غرادوس يُعتبر مشكوكاً فيه؛ إنه يعبد الأفكار العامة بـ«ثقة مُتحذلِقة بالنفس. العمومي ورع، الخصوصي شرير. لو كان أحد الأشخاص فقيراً أو جعل الآخر غنياً لا يهمّ ما هو الشيء الذي على وجه الدقة حطم أحدهما وجعل الآخر غنياً؛ الاختلاف نفسه غير مُنصِف، والرجل الفقير الذي لا يستنكر الاختلاف هو رجلٌ شرير بنفس قدر الرجل الثريّ الذي تجاهل ذلك الاختلاف».[1]

في روايات نابوكوف، نصادف عادة شخصيات من مثل غرادوس، بأسماء مختلفة ومظاهر مختلفة. إنّ شخصيات كهذه تميل إلى أن يكون لديها دوماً دورٌ محدد واحد من مثل دور جلاد أو قاتل. وعلى غرار غرادوس، إنها (أي الشخصيات) تكره ولا تثق بـ«أشخاص يعرفون كثيراً جداً، العلماء، الكتاب، المتخصصون بالرياضيات، علماء البلورات وهلّم جرّا».[2] إذا كانت الحياة فارغة وعديمة المغزى من دون أن يلعب الضوء واللون دوريهما، من دون الوهم ونار الخيال، هذه الحياة لا تهم غرادوس، الذي لا يستطيع أن يُقيم صلة مع عالَم الآخرين، مثلما يفعل شيد، ولا بوسعه أن يكون لامبالياً بما يكفي مع الآخرين كي يُبدع عالَمه هو، مثل كينبوت. فقط شخصية من مثل شخصية غرادوس، نصير التعميمات والتجانس، الذي يستطيع، بسرعة وبدم بارد، أن يقتل إنساناً - حتى إذا كان القتيل هو الشخص الخطأ؛ لأنه بالنسبة إلى غرادوس الفرد الواحد لا يُمكن تمييزه عن الفرد الآخر. في روايات نابوكوف المبكرة، (*دعوة إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، شخصية من هذا النوع، العدو الرئيس للإبداع والحنو، هو

---

(١) م. س. - ك.
(٢) م. س. - ك

أيضاً الخصم. على أية حال، في رواية (*نار شاحبة*) المعقدة والعويصة، نصادف عقلين مُبدعين في خصام. بكلمات أخرى، في (*نار شاحبة*)، دمج العبقري المبدع (شيد) وقاتله (غرادوس / غرَي) قد جرى تعقيده من قبل كينبوت، الذي يمتلك خيال شيد إلا أنه على غرار غرادوس يفتقد التقمص العاطفي - إذا قتل جاك غرَي / غرادوس: شيد بالفعل، كينبوت يخطط للقيام بانقضاض على خيال شيد، من خلال السرقة وإعادة اختراع قصيدته. وبالتالي، لا يُلقي الموت ظلاً واحداً على حياة شيد بل ظلين. كما لو أنه يؤكد هذا الظل الثنائي، كينبوت مُصِرّ في تعليقه على تزامن المراحل المختلفة في رحلة غرادوس وتواريخ تأليف الأناشيد الأربعة من قصيدة شيد. بالطريقة ذاتها كونه يجلب زِمبلا الخرافية العائدة له إلى بلدة الجامعة الصغيرة في أميركا، كينبوت يفرض غرادوس على طرق العمل الهازلة المتعلّقة بالضوء والظل. غرادوس يدنو أكثر فأكثر: كلّما تندفع القصيدة وتعليقها أبعد، تغدو الخطوات أعلى صوتاً، كما لو أنّ كينبوت وحده باستطاعته أن يسمع صدى وقع أقدام الموت في المناظر الطبيعية الحقيقية أو المتخيّلة للحياة.

حاملاً جواز سفر فرنسياً، يطير غرادوس من أونهاڤا، العاصمة الزِمبلانية، متجهاً إلى كوپنهاغن، ومن ثم إلى باريس، جنيف، ونيس. رحلات الطيران هذه تتطابق مع تأليف شيد للأبيات الافتتاحية من النشيد الثاني من القصيدة. كينبوت يجذب الانتباه إلى هذه المصادفات بحسب تسلسلها الزمني طوال تعليقه كي يُبرر وصفاً متجدداً لقصة حياة غرادوس. إنّ مهمة غرادوس الأولى هي أن يزوّد (الظلال) باسم تشارلز المزعوم ومقر إقامته، وهو شيء يعمله بنحو غير متقن بيد أنه يكتشفه في النهاية بعد وفرة من الاختلاطات والأخطاء. وبعدها يطير غرادوس إلى نيويورك وفي الختام يمضي إلى (نيو ويي)، حيث يقتل شيد هناك بدلاً من كينبوت. ميزات غرادوس الرئيسة هي افتقاره إلى النجاح؛ إنه يخفق

في كلّ مشروع - في مسيرته، في حياته الخاصة، وفي أنشطته السياسية. لو أُدرِك پنين بكونه فاشلاً، فإن هذا فقط في عيون الشخصيات العادية في الرواية. إن فشل پنين هو دليل على تفاهة ما يُحيط به. غرادوس، بالمقارنة، هو تجسيد للتفاهة، ولا يمتلك عالَماً مُخلّصاً.[1] وحتى إذا نجح أخيراً في مهمة القتل العائدة له، يقتل الرجل الخطأ.

غرادوس هو تلفيقٌ ينتمي إلى خيال كينبوت، وكينبوت هو شخصية مُتخيّلة في رواية من تأليف ڤلاديمير نابوكوف. مهما يكن من أمر، الحياة خارج الرواية، ثقل الواقع، لا يخلو من أهمية: حادثة غرادوس تُعيد إلى الذهن اغتيال تروتسكي. بالنسبة لنابوكوف، على أية حال، هنالك ترابط مهم، والقارئ باستطاعته أن يجد تلميحات تُفضي إلى سيرة حياة نابوكوف؛ كما يذكّرنا براين بويد، مقتل شيد يحدث في ٢١ تموز / يوليو، وهو يوم ولادة والد نابوكوف.[2] مرة أخرى، تفصيل غير وثيق الصلة بالموضوع على ما يبدو يُفشي شيئاً يُعذّب نابوكوف على مستوى شخصي عميق. سبستيان نايت، أيضاً، يحافظ على مسافة فيما هو يكتب عن مشاعر هي مشاعر شخصية بقوة. كيف يسعنا ألا نتذكر ڤلاديمير دميتريڤيتش نابوكوف حين نقرأ (*نار شاحبة*)؟ غرادوس يُحضِر إلى الذهن الفاشيين الشبيهيْن بغرادوس اللذين قتلا ڤلاديمير دميتريڤيتش بطريق الخطأ. المشاعر والعواطف الشخصية تلوّن روايات نابوكوف: كارثة موت أبيه المحبوب كان لها تأثيرٌ عميق عليه. بوسعه أن يُخفي حزنه، إلا أنه لا يستطيع أن ينساه، والطريقة الوحيدة التي يستطيع بها أن يأخذ ثأره هي من خلال الفن الروائي. ما وراء الطبيعة الهزلية،

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٤٩. ألفريد أپيل، مقتبساً من نابوكوف، يقول إن الرسالة البسيطة للرواية تكمن في اسم المدينة الأخرى في (زِمبلا): ييزلوڤ Yeslove - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٥٦ - ك.

ظاهرياً في أول الأمر، لشخصية غرادوس الكئيبة، المُضجرة، ووراء جنون كينبوت في تصوّر كابوس يُظهر هذه الفَزّاعة الغريبة والبشعة، نلمح ذكرى حزن غير مَنسي. مع ذلك بنحو غريب، إنّ الطابع الفاحش للرواية هو الذي يُبقي مرارة التراجيديا الحقيقية حية.[١]

الطريقة البسيطة التي يقدّم بها نابوكوف جاكوب غرادوس لا تقلل من أهميته الرمزية. غرادوس هو الشخصية الوحيدة في الرواية التي لا تحلم (باستثناء الحلم بالدم، بحسب كينبوت).[٢] بدلاً من ذلك، لم

---

(١) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٧ - ٢٤٦. ثمة عُذر للتريث (كما يُحتمَل أن يفعل كينبوت) في فهرس «*نار شاحبة*». نحن نعرف نابوكوف نفسه قد خطط لفهرس «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، لأنه كان يُريد أن يُسلّط الضوء على بعض الثيمات؛ انظر نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، المقدمة. إلا أنه من المفيد التوغّل في فهرس الأسماء في «*نار شاحبة*». الفهرس الذي يوفره كينبوت في النهاية هو مرايا عديدة أخرى تحتويها الرواية، مرايا تعكس صورة مضحكة لكينبوت. على سبيل المثال، في صفحتين كاملتين يُشير إلى نفسه، غير أنّ سيبيل تتصرّف هنا وهناك. أو أنه يفشل في أن يضم أشخاصاً لا يُحبهم. أو يوفر إحالات على أسماء غائبة عن الكتاب الفعلي. أو بإشارات مكررة، هو يُقلّد الصوت الذي يقوم به الغراب. ربما يكون أفضل تصوير لسُخف الفهرس هو المدخل إلى «جواهر التاج»، والمكان الذي ربما تُدفن فيه - إذا ما فكرنا في أسرار تشارلز، إذا جاز التعبير. المدخل يوجّه القارئ إلى «المخبأ»، الذي بدوره يرسل القارئ إلى ''potaynik'' (مخبأ في اللغة الزِمبلانية؟)، والمَدخل إلى ''potaynik'' يرسل القارئ إلى ''Taynik''. المَدخل إلى تينيك يفسر الكلمة الروسية لـ «المخبأ»، ويُرسل القارئ إلى... «جواهر التاج». المُزحة لا تقتصر على صفحات الكتاب. حين سأل طالب نابوكوف القديم والناقد ألفريد أپيل، في نهاية حوار العام ١٩٦٧، «أين، من فضلك، خُبئت جواهر التاج؟» أجابه نابوكوف قائلاً، «في الخرائب، سيدي، في ثكنة جنود قديمة قرب كوبلاتانا (يُشير إليها) لكن لا تقل ذلك للروس». الاسم هو اسم بلدة في زِمبلا، التي مع أنها لا تظهر في النص، تظهر فعلاً في الفهرس - ربما مع رؤية لهذا الحوار المستقبلي؟ انظر نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ١٩٩ - ك.

يكن يمتلك سوى الأيديولوجية، الغاية، والوسيلة. يفسر كينبوت عقليته الخبيثة، واصفاً إياه وهو يأكل «سندويتشة صغيرة، لينة نوعاً ما، رافق بنحو غامض رحلة بالقطار من نيس إلى باريس ليلة السبت المنصرم»،[1] مع أنه كان بحوزته كثيرٌ من النقود. إنه ليس الجنون وحده الذي يجعله يلعق إبهامه قبل أن يقلب صفحة الجريدة، ويفغر فمه لدى مشاهدة الصور، وتتحرك شفته «مثل ديدان متصارعة» فيما هو يحرّك إلى الأسفل أعمدة المادة المطبوعة. ينام «مضطجعاً وبطنه إلى الأعلى فوق ملاءات السرير، مرتدياً بيجاما مُخططة»، من دون أن يخلع جوربَيه، ويبدأ «حضوره اليومي الضبابي من خلال التمخط». يغسل يديه بعناية، «بالصابون السائل الحديث، اللطيف»، وهذا الأمر يجعله يحس بأنه أملس ونظيف. كان قد حلق ذقنه في الأمس، بحيث كان ذلك «غير مألوف».[2] في عالَم غرادوس، الألوان تم التلاعب بها كثيراً جداً بحيث إنها تلاشت كلياً. الضوضاء لا تزعجه، وحتى يمكن أن تكون مفاجأةً سارّة فيما هي تصرف ذهنه عن الأشياء. إنه شيء تجدر ملاحظته أنّ جاكوب غرادوس يوجد في خيال كينبوت، وبعدها جاك غرَي، المجرم المجنون الذي يهرب من السجن كي يقتل قاضياً وفي خاتمة المطاف ينتحر في سجن آخر، ينتمي إلى ما يُدعى بعالَم حقيقي. لكن لا يوجد اختلاف بين جاكوب غرادوس وجاك غرَي؛ هما من الطينة ذاتها. على خلاف عالَم شيد المكوّن من الضوء والنور أو عالَم كينبوت المكوّن من المرايا، عالَم غرادوس / غرَي يتكوّن فقط من الزجاج الداكن، المعتم الذي يرفض الضوء واللون. مهما يكن من أمرٍ إن حقيقة واقعيْ شيد وكينبوت هي يقين غرَي / غرادوس - في زِمبلا أو في أميركا، يوجد هنالك دوماً قاتل بوسعه أن يخترق جدران

---

(١) م. س.، ٢١٦ - ك.

(٢) م. س.، ٢١٥ - ك.

المرايا والزجاج؛ ثمة قاتل مستقبلي معنا على الدوام، ورصاصاته تقتل دوماً، حتى ولو أهدافاً غير مقصودة.

٦

عند نهاية تعليقه، يفكر كينبوت ماذا يحمل مستقبله. «الله سيساعدني، إني واثق من ذلك، كي أخلّص نفسي من أيّ رغبة في اتباع قدوة شخصيتين أُخريين في هذا العمل. سأستمر في الوجود».[١] إنه يُدرك أنّ عليه أن يتكيّف، أن يرحل، أن يجد حرماً جامعياً كي يجوسه، مظهراً آخر، ربما «مُسناً روسياً، سعيداً، يميل إلى الجنس المُغاير، كاتباً في المنفى، بلا شهرة، بلا مستقبل، بلا جمهور، بلا أيّ شيء باستثناء فنه».[٢] هذه الإشارة الصريحة إلى مُبدعه اللعوب دوماً، نابوكوف، تتضمن نوعاً من قرابة المؤلف مع كينبوت - ورباعية «بلا»، وهي صدى واضح لنهاية حديث «العصور السبعة للإنسان» العائد لجاك في (*كما تُريدها*)، يستشهد بشكسبير. حضور نابوكوف في روايته ليس بالشيء الجديد؛ كان قد ظهر في كتب كثيرة أخرى، لكنه في (*نار شاحبة*)، يظهر معاً في ما يتعلّق بالبطل المعبود، جون شيد، ويظهر من وراء قناع كينبوت. إن احتمالية أنّ كينبوت كان باستطاعته أن يُصبح نابوكوف تُعطي تصديقاً للشك بأن كينبوت ليس مسخاً عادياً، ليس غرادوس، بل فرداً يعنينا ضمناً، لأنه يذكّرنا أن بوسعنا أن نكون هو - بوسعه أن يكون شبيهنا الشيطاني. يستمر كينبوت كي يزن مزيداً من البدائل لما يستطيع القيام به حالياً: ربما يصنع شريطاً سينمائياً - (*الهَرَب من زِمبلا*)، على سبيل المثال - أو يزوّر مسيرة مسرحية

(١) م. س.، ٢٣٥ - ك.

(٢) م. س - ك.

جديدة، «يعمل قوّاداً للذائقات البسيطة للنقاد المسرحيين ويطهو مسرحية، ميلودراما عتيقة الطراز بثلاثة فنانين رئيسين: معتوه ينوي قتل ملك مُتخيّل، معتوه آخر يتصوّر نفسه أنه هو ذلك الملك، وشاعر مُسن متميز يتعثر بالمصادفة في خط النار، ويهلك في المعركة بين الشخصيتين المزيفيتين». تبدو الاحتمالات لانهائية بالنسبة لكينبوت. «في حالة سماح التاريخ، قد أُبحر عائداً إلى مملكتي التي عادت إلى النشاط، وبنشيج كبير أستقبلُ خط الساحل الرمادي ووميض سقف ما في المطر. قد أجثم وأتأوه في مستشفى المجانين. لكن مهما يحصل، أينما يكون مسرح الحدث، شخصٌ ما، في مكان ما، سوف ينطلق بهدوء - شخصٌ ما قد انطلق أصلاً، شخصٌ ما لا يزال بعيداً يشتري تذكرة، يصعد إلى متن حافلة، سفينة، طائرة، حَطّ على اليابسة، يسير نحو مليون صورة فوتوغرافية، وفي الوقت الحاضر سوف يقرع جرس بابي - غرادوس أكبر حجماً، محترم أكثر، مُؤَهل أكثر».[1] هذه هي السطور الختامية للرواية، بصرف النظر عن الفهرس.

المكونات الجوهرية لشخصية كينبوت ترقد عارية في الجمل الأخيرة من الرواية. الحالم كينبوت لا يُمكن فصله عن كنبوت المعتوه؛ الكينبوت الذي يرى نفسه كملك والكينبوت الذي يحسب نفسه معتوهاً هما وجهان للقطعة النقدية ذاتها. الصورة - الذاتية تكتسب تعقيداً لمّا يتخيّل كينبوت أنه يُمثل على خشبة المسرح. أولاً، ثيمة الإبداع مقابل الواقع يُعبّر عنها بوضوح؛ الشاعر، وهو مُبدع العوالِم المتخيّلة (مع أنّ شيد يبتكر سيرة ذاتية بقلمه بقصيدته)، يفقد حقيقته في المواجهة الزائفة بين شخصيتين كاذبتين. وبالعكس، مُبدع آخر (كينبوت المجنون) يُضفي الحقيقة على زِمبلاه المُتخيّلة نتيجة لرغبته في العودة إلى الوطن. إنه أمدٌ طويل منذ (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، وهنا لا توجد جواهر أُخطئت

---

(١) م. س.، ٢٣٥-٢٣٦ - ك.

على أنها حصى عادية. ثانياً، كينبوت لا يُشير إلى شخصيتين (شيد وغرادوس) بل إلى ثلاث شخصيات (شيد، غرادوس، وكينبوت). في حبكة المسرحية الموصوفة، شيد هو «الحقيقي» بالنسبة لكينبوت: كينبوت يعتبر نفسه شخصية «متخيّلة»، إحدى الشخصيتين المزيفيتين. وامضاً في أعماق عالَم كينبوت المُتخيّل، كالجوهرة في الماء، تقبع شخصية كاتب في المَهجر؛ كينبوت حتى يدّعي أنه قد يظهر مجدداً في هيئة كاتب روسي منفي، وهذا الكاتب يُذكرنا بنحو مدهش بنابوكوف. نابوكوف، الشخصية التي تحرر كروغ هي مع ذلك تُعذب پنين، مؤلف (پنين) و(*نار شاحبة*) يظهر من وراء قناع كينبوت وليس من وراء قناع شيد، الأمر الذي يعني، في التقدير الأخير، أنّ نابوكوف يتعاطف مع كينبوت، أو، إذا ما عبّرنا بطريقة أخرى، نابوكوف يُعطي كلمة الرواية الأخيرة إلى كينبوت غير أنه يتعاطف مع الاثنين، شيد وكينبوت، ويترك ضمنياً مسألة أنّ قصيدة شيد هي التي ستبقى في خاتمة المطاف.

كما فصّلنا، يُحلل ريتشارد رورتي كيف وُصفت القسوة في آثار نابوكوف الروائية. في رأي رورتي، لا يركّز نابوكوف على «"المهزلة القذرة» الشائعة لدى لينين، هتلر، غرادوس، وپادوك»، ولا يركّز على المُعذِبين، الجلادين، وعملاء النظام الشمولي الفاشي أو الشيوعي، بل على «النوع [*الخاص*] من القسوة التي يكون فيها أولئك المؤهلون للغبطة مؤهلون له (أي النوع) أيضاً». كما يركّز على إمكانية أن يكون هنالك «قتلة حساسون، محبون للجمال قساة، شعراء عديمو الرحمة - ضليعون في الصورة المجازية مقتنعون بأن يحوّلوا حيوات بشر آخرين إلى صور على الشاشة، في حين أنهم ببساطة لا ينتبهون إلى أنّ هؤلاء الأشخاص الآخرين يعانون».[1] من وجهة نظر نابوكوف، القسوة التي

---

(١) رورتي، «*الاحتمال، السخرية، والتضامن*»، ١٥٧. هذا القسم هو تعليق استمر في الفصل السابع: «حلّاق كاسبيم: نابوكوف في القسوة»، ١٤٧ - ١٦٨ - ك.

تنشأ من نقص الفضول هي أسوأ خطيئة مُمكنة؛ رورتي يلفت انتباهنا إلى التعليق في خاتمة نابوكوف لـ(*لوليتا*)، حيث يربط «الغبطة الجمالية» بـ«الفضول، الرقة، الرحمة، النشوة».[1] الفضول، كما يُلاحظ رورتي، يأتي في المرتبة الأولى. نابوكوف، المُنظّر، يُجادل، يعتبر إبداع الأعمال الفنية هو الواجب الوحيد للفنان، مع أنه لا يؤمن بأنّ الفنان أو الكاتب ينبغي أن تكون له مسؤولية اجتماعية أو أخلاقية تجاه المجتمع، نابوكوف الكاتب، بخاصة كما نجده في «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، تروّعه وتخيّب أمله القسوةُ مهما كان نوعها، ليس فقط قسوة الأشخاص الآخرين بل أيضاً قسوته هو. بحسب رورتي، بالايمان بأنّ الإبداع هو واجبُه الوحيد وبسبب الخوف من القسوة يصنع نابوكوف تُحَفه فنية. نابوكوف المُنظّر ونابوكوف الروائي هما إذاً متميّزان. إن هَمّ نابوكوف هو أنه قد لا يكون ممكناً أن يوحّد الفرح الناجم عن إبداع العمل الفني مع الرقة واللطف. يُدرك رورتي نوعين أدبيين متباينين في شيد وكينبوت: بينما يكون شيد فضولياً، رقيقاً، لطيفاً، المكوّن الأخير للوصول إلى «الغبطة الجمالية»، طبيعة النشوة، تعود كلياً إلى كينبوت لأن كينبوت هو مُحب أكبر للجمال؛ أما شيد فيبقى خاضعاً للنزعة العاطفية ولأخيلة الأشخاص الآخرين، في حين أنّ قصيدة شيد تبقى بصورة مستقلة عنه أو عن كينبوت. كينبوت قد يكون منهمكاً بالحياة وظروفها، وغير مكترث لمحن الآخرين، «مسخ - عبقري»، غير أنه على الرغم من ذلك يُبدع النشوة. مع ذلك فإن هذه النشوة الكينبوتية هي غير كافية، منعزلة ووهمية، إنها تفتقر إلى الفضول، الرقة، اللطف. كينبوت، متمنياً أن يُخلّد (زِمبلا) بواسطة مجد قصيدة شيد، لا يُشير إلى أنّ فن الشعر لا يُمكن استعارته وأنّ الكلمة المكتوبة لا يُمكن فصلها عن الشخص الذي يُنشئها؛ بمستطاع القمر فقط أن يأخذ قدراً كبيراً من

---

(١) م. س.، ١٥٨ - ك.

الشمس. فيما يتصل بهمبرت، ڤان، وآدا، «المسوخ - العباقرة» في فن نابوكوف الروائي، الشغف الخالص وحده غير كافٍ في الحياة أو في الفن، لأنه في كليهما نحتاج إلى أن نلاحظ وأن نرتبط، حتى مع أولئك الذين نكرههم، وشغف كهذا مثل شغف كينبوت هو شغفٌ أعمى. يخلص رورتي إلى القول إنّ إبداع شخصية من مثل كينبوت هو بمثابة نقذ ذاتي لنابوكوف المُنظّر، وفي النهاية، يجد نابوكوف الروائي رجلاً ذا مبادئ أخلاقية عالية. يخشى نابوكوف ألا يكون هنالك، ربما، توليف للنشوة واللطف، لذا «يُبدع شخصيات تكون مبتهجة وقاسية في آن واحد، كيّسة ومتحجرة القلب، شعراء يكونون فضوليين فقط بنحو انتقائي، مهووسين يكونون حساسين مثلما هم قساة الأفئدة»[١].

كينبوت وشيد يناقشان مسألة الخطيئة في الرواية. شيد يُعبّر عن إيمانه بأنّ الإنسان يُولد صالحاً. كينبوت يسأل شيد في ردّه ما إذا يُنكر وجود الخطيئة. يُجيب شيد بأنه باستطاعته أن يُسمّي خطيئتين فقط، «القتل، والإنزال المتعمد للألم». يسأل كينبوت ما إذا «الإنسان الذي يقضي حياته في عزلة مطلقة لا يُمكن أن يكون آثماً؟» يرد عليه شيد أنه مع ذلك من المحتمل أن يكون آثماً؛ بوسعه أن «يُعذّب الحيوانات. بوسعه أن يسمم الينابيع الموجودة في جزيرته. باستطاعته أن يتهم إنساناً بريئاً في بيان رسمي بعد موته». (الذي من الجائز أن يكون له مرادفُه في أن يُضيف بصورة اعتباطية تعليقاً على عمل شعري مسروق). يطلب كينبوت كلمة سر للطيبة ويرد عليه شيد قائلاً، «الشفقة». حوارهما يُوصل إلى السؤال المتعلّق بـ«مَن هو [قاضي] الحياة، ومَن هو [مُصمم] الموت؟»[٢] يرد شيد قائلاً: «الحياة مفاجأة كبرى. لا أدري لماذا لا يجب أن يكون الموت مفاجأة أكبر». مقتبساً من القديس أوغسطين،

---

(١) م. س.، ١٦٠ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ١٧٨ - ك.

يقول كينبوت، «بوسع المرء أن يعرف ما لا يكون عليه الرب؛ لا يستطيع المرء أن يعرف ما كنه جلالته». يُضيف كينبوت قائلاً إنه يعرف أنّ الرب ليس قنوطاً. «جلالته ليس ذُعراً».[1] قبيل مقتل شيد، كينبوت يدعو شيد إلى منزله لتناول العشاء واحتساء المشروب، متلهّفاً لرؤية «النتاج الذي تم الانتهاء منه»، مُعطياً الوعد بأن يفشي السبب *لماذا* أعطاه الثيمة، أو بالأحرى، مَن الذي أعطاه إياها، راغباً في أن يكشف هويته إذا ما أراه شيد القصيدة. يرد عليه شيد قائلاً إنه خمّن أصلاً سرّه قبل مدة طويلة، غير أنّ كينبوت، مستغرقاً في التفكير كدأبه، لا يوثّق جوابه.

من الواضح أن هنالك عدّة مراحل لأن يعرف مَن هو كينبوت ويكون قادراً على الحُكم عليه. إحساس القارئ بهويته ينتقل من كينبوت المُعلِّق وهو يصف القصيدة، إلى كينبوت المُتخيِّل الذي ينقل قصة حياته على مراحل بدلاً من أن يقدّم تعليقاً، إلى كينبوت المجنون الذي يسكن في عالَمه الكاذب، وأخيراً، إلى كينبوت الشخصية المُستميتة التي باستطاعتها أن تتحكم بعاطفتنا. الأمثلة التي ذكرتُها تقوم بتفسير السبب الذي يجعل شيد أخيراً يعامل كينبوت الأناني برقّة ولطف. التباين في الشخصية واضح. يمتلك شيد كلّ صفات شاعر من شعراء (التنوير)، من مثل پوپ، كما نكتشف من مناقشاته مع كينبوت في ما يتصل بالوجود الملتبس للرب، آراءه المُتحضرة عن الفن والعلوم الإنسانية، وفكرته بأن الشفقة هي كلمة السرّ. كينبوت، من جهة أخرى، عاجز ووحيد جداً على الرغم من خياله المتوهّج بحيث إنه يتشبث بتوسّل بمبدعٍ يفهمه بوصفه أسمى. يتقبل شيد كلّ شيء ويُكيّف خواص كينبوت، طَريقته في أن يجعل من نفسه مصدر إزعاج، وحتى جنونه؛ شيد يحسب الحنو اختباراً حقيقياً للإنسانية. الاختلاف

---

(١) م. س.، ١٨٠ - ك.

الرئيس، إذاً، يكمن في افتقار كينبوت إلى الفضول والحنو على السواء. وفضلاً عن ذلك، من المهم أن نلاحظ أنه بينما يفهم شيد معنى كينبوت فيما يتصل بالقنوط، لا يُشبع حاجة كينبوت لأن يكتب قصيدة عن تشارلز الملك الزِمبلاني وبالتالي يبعث فيه الحياة. هل من الجائز أن يكون ذلك لأنه لا يُدرك تماماً ماذا يُريد كينبوت؟ أم أنه ببساطة غير مستعد لأن يُنقح القصيدة الرائعة لحياته من أجل جاره المجنون؟ هل كان سيخلّد كينبوت وأخيلته في قصيدته لو كان، على غرار مُبدعه، شاعراً أعظم؟[1] هل كان سيتخطى تحديداته الجمالية لو أنه، على غرار مُبدعه، خلّد كينبوت وخياله المجنون في القصيدة؟

حين يواجه كينبوت أخيراً حقيقة قصيدة شيد، «لا يستطيع أن يُعبّر عن الوجع!» لأنه مع أنها كُتبت بنحو جميل، هي «خاليةٌ من سحري، خاليةٌ من ذلك الطابع الغني الخاص بالجنون السحري الذي كنتُ متيقناً من أنني سأمرّ به وأجعله يتخطى زمنه».[2] هذا الجنون السحري هو ما يجعل كينبوت جذاباً جداً للقارئ، التقييمات النقدية لـ(*نار شاحبة*) تُدرِك عادة، وراء جنون كينبوت السحري، نوع حساسية الفن وهو النقيض التام لنوع حساسية شيد. لئن كان شيد يمثل العالَم الصافي، المنطقي، النظامي لپوپ (مع أنّ شاعراً عظيماً من مثل پوپ لا يخلو من جنونه الخاص أو حبه للجنون)، فإن كينبوت يُمثّل قلق، واضطراب شكسبير وجنونه البهيّ: الجنون السحري. بينما يكون هذان العالمان مختلفين جداً بنحو جليّ، شيد وكينبوت على الرغم من ذلك يتقاسمان الموقف نفسه تجاه ما هو عادي وبين بين. كلاهما يتقاسم الموقف

---

(١) يعتقد نقاد كثيرون أنّ قصيدة شيد هي عمل «محدود». من أجل وجهة نظر مناقضة تعتبر مجموعة شيد من بين أفضل القصائد باللغة الإنكليزية، انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٣٩ - ٤٤٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٣٢ - ك.

نفسه في مواجهتهما لأشخاص من مثل غرادوس، «الذي بالنسبة له الرومانس، البُعد، السماوات القرمزية المُبطنة بجلد الفقمة، الكثبان الداكنة لمملكة خرافية، ببساطة غير موجودة».[1] أمام أشخاص كهؤلاء، شيد وكينبوت هما حليفان، وهذا التحالف ينطبق على القراء أيضاً. في حوارٍ ما، شيد وكينبوت يناقشان تعليم أعمال شكسبير في الكلية. يقول شيد إنه يتعين على المرء أن ينحي جانباً الآراء والخلفية الاجتماعية وراء المسرحيات وبدلاً من ذلك «يروّض الطالب المبتدئ على أن يرتجف، على أن يثمل بشِعر (*هاملت*) أو (*لير*)، كي يقرأ بعموده الفقري وليس بجمجمته». هذا بالطبع يُعيد إلى ذهننا مقاربة نابوكوف كمدرّس للأدب. كينبوت يسأل ما إذا هو قادر على تقييم فقرات شكسبير المُنمقة، ويرد شيد قائلاً، «أجل، عزيزي تشارلز، أنا أتدحرج عليها مثل كلب مُهَجن مُقرّ بالجميل على بقعة من المرج لوّثها كلبٌ دنماركي ضخم».[2] هنا، ربما، يدافع نابوكوف عن نفسه أمام النقاد الذين يعترضون على عبث وتنميق نثره، غافلين أو عاجزين عن تمييز «الجنون السحري».

مع أنه يتحكم بالعاطفة، لا يُمكننا أن نغفر كلياً لكينبوت، لأنه يسرق قصيدة شيد. ما هو الشيء المتعلّق بكينبوت الذي يجعلنا نشفق عليه وحتى نُحبه في بعض الأحيان؟ الجواب هو أنّ كينبوت، على خلاف غرادوس، يعي فراغه الباطني ويُعاني نتيجة لذلك. لا يسعه أن يكون الإنسان الصالح، المُحب في الواقع مثلما يستطيع أن يكون كذلك في أحلامه. غرادوس، بطبيعة الحال، لا يحلم. غالباً، على أية حال، حتى أن يجد ملاذه في الحلم ليس كافياً، بما أنه حتى الأحلام لا تعوّض عن العيوب الشخصية أو تحلّ النزاعات الداخلية. إذا ما

(١) م. س.، ٧٣ - ك.
(٢) م. س.، ١٢٦ - ك.

فكرنا في علاقة كينبوت بملكته المُتخيّلة، ديزا، التي اسمها مُشتق بوضوح من «جنة» "paradise" (*"paradisa"* بالزِبلانية)، في هذه الحالة جنة زوجية / جنسية لم يمتلكها كينبوت من قبل ولن يمتلكها.[1] بالنسبة لكينبوت، ديزا لا تشبه سيبيل شيد البتة، مع أنها تشبه الصورة الشاعرية لسيبيل حين كانت شابة. الآصرة بين تشارلز وديزا عكس الآصرة بين شيد وسيبيل: يدّعي كينبوت أنّ شيد لا يُحب زوجته وأنّ مَلِكه تشارلز المُختَرَع هو شخص مِثلي تُغرم به ديزا، وتزوج لأسباب تتعلّق باحتمال حدوث شيء. كينبوت يلخّص العواطف التي كان يضمرها تشارلز تجاه (الملكة ديزا) في جملة قصيرة: «لامبالاة ودّية واحترام فاتر».[2] مع ذلك تستمر ديزا في حب زوجها، على الرغم من أنها تعي مداعباته المُتعددة وعلى الرغم من كلّ الوجع والمعاناة اللذين يسببهما لها.

الجَيَشان العاطفي يبدأ بالأحلام. يشرح كينبوت في البداية أنه على الرغم من كلّ وحشيته وقساوة قلبه، تشارلز باستمرار يسعى إلى أن يُجري تعديلات على المعاناة التي يُسبّبها لديزا من خلال الحلم بها. في هذه الأحلام يدفعه حبه لديزا إلى العجز. «هذه الأحلام الفاجعة حوّلت النثر الباهت لمشاعره تجاهها إلى شعر قوي وغريب، تموّجاتها الخامدة توّهجه وتنكده طوال النهار، وتُعيد الحسرة والغنى - ومن ثم الحسرة وحدها، ومن ثم فقط انعكاسها المرتجل - لكن هذا لا يؤثر قطعاً على موقفه تجاه ديزا الحقيقية». مع أنّ هذه الأحلام لن تغيّر مطلقاً سلوكه تجاه الملكة الحزينة، «المغزى، بدلاً من الحبكة الفعلية، هو تفنيد مستمر لعدم حبه لها. حبه في الحلم لها ازدادت وتيرته العاطفية، وتيرته الروحية، ازداد شغفه وعمقه الروحي، كلّ ما اختبره

---

(١) م. س.، ١٦٣ - ك.

(٢) م. س.، ١٦٦ - ك.

في وجوده السطحي. هذا الحب يُشبه عَضْراً لانهائياً لليدين، يُشبه تخبط الروح عبر سديم لانهائي من اليأس والندم».[1] هذا الاعتماد المطلق والمستميت على الأحلام يُقرِن بالسياق بأفضل صورة اغترابَ كينبوت التام عن الواقع. الأحلام تقوم بوظيفة توضيح شخصية كينبوت وطريقة تفكيره. كيف يستطيع المرء أن يتعاطف مع ويشفق على شخصية تبحث عن الحب بتوق شديد؟ وبنحو مماثل، كيف يستطيع المرء ألا يشفق على كلّ منفي يستطيع أن يستدعي ماضيه، لغته، وبلاده فقط في الأحلام؟ لمّا نراه هكذا، كينبوت يتحرر من الانحصار الأناني لعقله (ويتحرر من عالَم المرايا) ويغدو شخصية تراجيدية تماماً. قرب نهاية الرواية، يصف كينبوت صباح يوم أحد حزيناً، مشمساً: «لم تكن هنالك غيوم في السماء الكئيبة، والأرض بالذات بدت كأنها تتحسّر على ربنا يسوع المسيح». في هذه اللحظة يختبر أملاً حيث «إنّ هنالك فرصةً حتى الآن في ألا أُعفى من [الجنة]، وأنّ الخلاص ربما يُمنح لي على الرغم من الوحل المتجمد والرعب الساكن في فؤادي».[2]

لئن كان العيبُ الرئيس في شخصيةٍ من مثل كينبوت هو افتقاره إلى الفضول، فالحقيقة هي أنه، بحسب سيبيل، في مستوى «قرادة ضخمة، ذبابة نبر استثنائية؛ دودة قرد من نوع (مكاكو)؛ الطفيلي الرهيب العبقري»، الخلاص يعتمد على ذلك الجمع بين الجهل المجنون والوعي الذاتي. بالطبع، الخلاص يُمكن بلوغه أيضاً عبر لطف شخصية من مثل شيد (أو في الحقيقة مُبدعه)؛ على أية حال، علاقة شيد - كينبوت تقع في مركز (*نار شاحبة*). في ملحوظة عن «مصير المجنون»، يشرح كينبوت قائلاً إنه هو شخصياً لم يسبق له أن عرف أيّ مجنون،

---

(١) م. س.، ١٦٧. أولتر يعلّق على هذه الجملة في «سحر جزئي»، ٢١٣ - ٢١٤ - ك.

(٢) نابوكوف، «*نار شاحبة*»، ٢٠٣ - ك.

غير أنه سمع عن حالات مُسليّة عديدة، بما فيها حالة في حفلة كوكتيل بالجامعة. المُضيّفة، وهي تنتبه إلى وصول كينبوت، تشرح قائلة إنهم كانوا يتحدّثون عن رجل مُسن في محطة للسكك الحديد «كان يظن أنه الرب وبدأ يوجه القطارات وجهات جديدة». المُضيّفة تعتبر الرجل المُسن «معتوهاً تقنياً» إلا أنّ شيد يدعوه «شاعراً زميلاً». يُجيب كينبوت: «نحن كلنا، بمعنى من المعاني، شعراء»، ويصل المَشهد إلى نهاية ما.[١] يعبّر شيد عن الفكرة القائلة إن الجنون ينبغي ألا يُعزى إلى «شخص يسلخ ماضياً شاحباً وكئيباً ويستبدله باكتشاف مثير للإعجاب».[٢] إن شخصاً كهذا هو بدلاً من ذلك شاعر. هذا التوكيد يُلقي ضوءاً على شخصية جون شيد، الشاعر، فضلاً عن تشارلز كينبوت، المُعلّق، و، الأهم، العلاقة بين الاثنين (من دون أدنى إشارة إلى عدم أهمية غرادوس، القاتل). جنون كينبوت (وعبقريته) ينالان المديح، وفي الحُكم النهائي، هما كائنان في عالَم الشعر.

---

(١) م. س.، ١٨٨ - ك.
(٢) م. س. - ك.

الفصل السادس

الحب

لوليتا

١

في (*نار شاحبة*)، شيد (shade) هي كلمة مفتاح تظهر طوال الرواية كنوع من فكرة مهمة متكررة. إنها اسم الشاعر، إنها في البيت الأول من القصيدة، وهي لقب مجموعة من (المتطرفين الزِمبلانيين)، الـ(Shadows)، وهم، وفقاً لكينبوت، مسؤولون عن مقتل شيد. في حقيقة الأمر، لا تفسر الكلمة فقط ثيمة واحدة من الثيمات الرئيسة للرواية بل أيضاً البناء ذا الجزأين. قصيدة شيد وتعليق كينبوت هما في آن واحد مصدران مستقلان للضوء والظلال أحدهما للآخر. على أية حال، هذا التباين لا يقتصر على (*نار شاحبة*)؛ إنه يتكرر طوال مجموعة أعمال نابوكوف. في (*لوليتا*)، بالأخص، تكون الأمكنة الظليلة مُرهَفة بصورة استثنائية. ألفريد أپيل، في تعليقات الحواشي العائدة له بشأن (*لوليتا*)، يُلاحظ أنّ الكلمة الفرنسية (*ombre*)، تعني مكاناً ظليلاً أو ظلاً، وهي واضحة في اسم بطل الرواية (أو اسمه المستعار)، همبرت همبرت؛ إنه جزئياً من أصل فرنسي، الأمر الذي يجعل الارتباط أوضح.[1] الشخصية

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٢٠، ملحوظات أپيل. كان ألفريد أپيل طالب نابوكوف في (كورنيل) في ١٩٥٣ - ١٩٥٤، وقد حرّر «*لوليتا*» في العام

الرئيسة الثانية، لوليتا، سوف تموت أخيراً في بلدة تُسمى (غْري ستار) (Grey Star) كان نابوكوف يسميها «عاصمة الكتاب». [١] في حوار بمجلة (پلاي بوي)، ذكر نابوكوف لقب لوليتا، هيز (Haze)، بوصفه مكاناً «تندمج فيه سُحب أيرلندية بأرنب ألماني - أعني، أرنب وحشي ألماني صغير». [٢] نجمة رمادية هي نجمة حجبها سديم.

بوسعنا أن نتفحص بأفضل صورة تفاعل الظل والضوء في (*لوليتا*) عبر تقلّبات نثر نابوكوف. أنتوني بيرغس احتفى باسم لوليتا برقّة في قصيدة كتبها لـ(*تراي كوارترلي*) لمناسبة عيد ميلاد نابوكوف السبعين (كانون الثاني / يناير ١٩٦٤): «جمال الحورية الصغيرة ذاك يراهن أقل على عظامها / مما هو عليه في التباينين المُعلَنين لنطق اسمها. / صدقٌ صلب نجده ببطء / في سائر قنوات الصوت المُسَّجل». [٣] كتب نابوكوف في خاتمة الرواية أنها تسجل علاقته الغرامية مع اللغة الإنكليزية. [٤] كما يزعم، ما من اسم آخر في تاريخ الفن الروائي

١٩٧٠ مع مقدمة وملحوظات تفصيلية. ونتيجة لذلك، النقاد الذين يكتبون عن «*لوليتا*»، بمَن فيهم مؤلفة المجلّد الحالي، يعتبرون أنفسهم مدينين لأپيل بالمعلومات التي وفّرها. - ك.

(١) م. س.، ٣١٦، خاتمة نابوكوف. حين نُشرت مقتطفات من «*لوليتا*» أول مرة في مجلة بالولايات المتحدة، قرر نابوكوف أن يكتوب ملحوظة في كتاب يحمل عنوان [*لوليتا*]، ظهرت تالياً في الصفحات الأخيرة من طبعات الرواية كلّها. هذا هو نص «الخاتمة» الذي أُشير إليه - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٣٧ - ك.

(٣) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٢٨، ملحوظات أپيل، فيما يتصل بقصيدة بيرغيس. انظر بيرغيس، «إلى ڤلاديمير نابوكوف في عيد ميلاده السبعين»، من أجل القصيدة الكاملة - ك. سألنا الكاتبة عما عناه نابوكوف بـ«جمال الحورية الصغيرة ذاك يراهن أقل على عظامها»، فردّت علينا قائلة إنّ هذه العبارة تشي بالتفاعل بين لوليتا الحقيقية ولوليتا المُتخيّلة، ورفع جمالها من ذاتها الجسدية إلى ذاتها الشاعرية - م.

(٤) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٦، الخاتمة - ك.

المكتوب باللغة الإنكليزية قد عاد بصورة خيالية إلى الحياة، أصبح يُذكّرنا كثيراً بالبطلة نفسها، مجسداً مواقفها المختلفة، وربما لم يعتمد نابوكوف بصورة تامة في أيّ رواية أخرى من رواياته على القدرة السحرية والخادعة للكلمات، كاشفاً تمكّنها بالإضافة إلى تحديداتها، الوجد بالإضافة إلى المعاناة التي تسببها (أي الكلمات) لأولئك الأشخاص، من مثل همبرت، «الذين لا يمتلكون سوى الكلمات كي يلعبوا بها».[1] الكلمات في (*لوليتا*) تُصبح ظلالاً لا تُخفي الحقيقة بل بدلاً من ذلك تُنيرها. الاسم لوليتا هو اسم فتاة في ربيعها الثاني عشر وبطلة الرواية: شرح نابوكوف قائلاً إنه كان بحاجة إلى «صيغة تصغير ذات خفة غنائية» لاسم شخصيته، وأنّ الحرف (ل) هو «أحد الحروف الأكثر شفافية وإشراقاً» في الأبجدية. إنه يجمع هذا الحرف مع المُلحق - إيتا، الذي يُضيف «كثيراً من الرقّة اللاتينية». أصل الاسم هو (دولوريس)، مُعيداً إلى الذهن كلمة (حزن) (*dolor*) بالإنكليزية و(*douleur*) بالفرنسية، و«أوجاع» بالجمع بالإسبانية، التي، بحسب نابوكوف، تجلب «الورود والدموع» إلى البال. «المصير الفاجع لفتاتي الصغيرة ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار مع الذكاء والشفافية»، كَتَب، و«اسم صغير جداً آخر أوضح، أكثر شيوعاً وطفولياً: دوللي، الذي ينسجم بنحو جميل مع اللقب [هيز]».[2]

على الرغم من ذلك، لوليتا ليس عنواناً أو اسماً رمزياً ذا مغزى أخلاقي أو رسالة معينة. إنه أقرب ما يكون إلى ابتهال، بصوت، رؤية، وبالوجود الجسدي للاسم. بـ«لوليتا»، يُقرّب نابوكوف القارئ كي يختبر فعلياً خصائص الشخصية الروائية، جمالها الوقح، هشاشتها، نضارتها، وكونها عزلاء. اسم «لوليتا» ينجح حتى في إبداع صورة لمصير

---

(١) م. س.، ٣٢ - ك.

(٢) م. س.، ٣٢٨، ملحوظات أبيل - ك.

الشخصية الروائية: إنه يحمل إحساساً بالغموض، وكذلك إحساساً بالتعدّي، بحيث إنه يُناشد مباشرة الوجود البريء، الخالي من الهموم الذي سوف تُحرم منه الفتاة الصغيرة. هذا الأمر ينطبق أيضاً على نثر الرواية، الذي تكون بُنيته أقرب ما يكون إلى بُنية تجربة حقيقية، لغة لا ترمز حصراً بل تستدعي أيضاً. في ملحوظة تعود إلى ألفريد أپيل فيما هو يجهز (*لوليتا المزوّدة بالحواشي*)، يكتب نابوكوف: «يوجد هنالك روائيون وشعراء، وكتّاب كنسيون، يستعملون بنحو متعمد مصطلحات اللون، أو الأعداد، بمعنى رمزي بطريقة صارمة. نوع الكاتب أنا، نصف رسام، نصف عالِم بالحيوانات والنباتات، يجد استعمال الرموز شيئاً كريهاً لأنه يستبدل فكرة عامة ميتة بانطباع خاص حيّ».[(١)] في داخل هذا السياق أهمية العتمة والظلال في (*لوليتا*) تصبح أوضح. يقتبس أپيل من الشاعر الرمزي الفرنسي ستيفان مَلارميه، الذي يُشير إلى واحدة من سونيتاته باعتبارها «*مجازية لنفسها*»[(٢)] - وهو وصف مناسب لأفضل رواية لنابوكوف، بخاصة (*لوليتا*).[(٣)] هذا السياق يُعطي لحن اسم لوليتا سحرَ وشيطنة الطفولة حتى وهو ينضح بالشك والحزن. لذلك السبب، نجد لائحةً بأسمائها وألقابها وكيفية نطقها من الفقرة الأولى بالذات: «كانت [لو]، اسم [لو] البسيط، في الصباح، تقف في أربعة أقدام وعشر بوصات بجورب واحد. كانت [لولا] في بنطلون فضفاض. كانت [دوللي] في المدرسة. كانت [دولوريس] في الخط المُنقط. إنما بين ذراعيّ، كانت على الدوام لوليتا».[(٤)] هل يوجد شيء يُمكن أن يُضيفه الناقد، أيّ ناقد، يُمكن أن يحتوي قدراً أكبر من البراءة

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٦٤ - ك.

(٢) مجازية لنفسها: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي allégorique de lui-même - م.

(٣) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، xxiii، مقدمة أپيل - ك.

(٤) م. س.، ٩ - ك.

التي سوف يُغرَّر بها، العفريتة الطفولية التي سوف تصبح فريسة للتعدّي واليأس، وتُنتزع من شبابها اللامبالي؟

كما أنّ اسم «لوليتا» يستحضر اسم فتاة صغيرة أخرى: أنابيل. همبرت نفسه يقول ذلك بطريقة سحرية وحاسمة، إغواء لوليتا بدأ بأنابيل، وهي فتاة وقع في غرامها لمّا كان مراهقاً، في صيف بعيد.(١) أنابيل، أيضاً، هو اسم لا يخلو من تراكيب متداخلة ضرورية: أنابيل والمقطع اللفظي «لِي» في اسم لوليتا [Lolita] يرددان صدى قصيدة من تأليف إدغار ألن پو: (*أنابيل لِي*) (١٨٤٩).(٢) الاثنان، أنابيل لِي والـ "I" في قصيدة پو هما طفل وطفلة سكنا بجوار البحر وكان شغف كلّ واحد منهما بالآخر هو «غرام هو أكثر من غرام».(٣) غير أنّ الملائكة المجنحة الحسودة تسرق أنابيل من عشيقها لمّا مرضت وتوفيت. الـ"I" في القصيدة يزعم أنه حتى الموت لا يمكنه أن يدمّر غرامهما وأنه ما من قوة - الملائكة السماوية أو العفاريت في أعماق البحر - تستطيع أن تفصل روحه عن روح أنابيل. (*لوليتا*) تلمّح إلى القصيدة، لكن أيضاً تُلمّح إلى پو نفسه، الذي اعتبر موت امرأة جميلة «أكثر المواضيع شاعرية في العالَم»؛ زوجة پو نفسه، التي تزوجها وهي في ربيعها الثالث عشر، توفيت في سن الرابعة والعشرين.(٤) في قصة پو المعنونة (*ليجيا*) (١٨٣٨)، يستدعي الراوي زوجته المحبوبة الميتة كي تعود وتحلّ محلّ زوجته الحالية فيما هي ترقد على سرير احتضارها.

---

(١) م. س - ك.

(٢) فيما يتعلّق بالإحالات على إدغار ألن پو، انظر م. س.، ٣٢٩- ٣٣٢، ملحوظات أپل - ك.

(٣) پو، «*الحكايات والقصائد الكاملة*». فيما يتعلق بـ «أنابيل لي»، ٩٥٧ - ٩٥٨؛ فيما يتعلّق بـ «ليجيا»، ٦٥٤ - ٦٦٦؛ فيما يتعلّق بـ «وليم ولسون»، ٦٢٦ - ٦٤١ - ك.

(٤) هذا الاقتباس من مقالات پو، «فلسفة التأليف» (١٨٦٤)، إلا أنه يُمكننا أن نرجع إليها في نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٣١، ملحوظة أپل - ك.

قبل أن تبدأ الرواية بالفعل، نتعرّف إلى الدكتور جون راي في التقديم، وهو محرر مخطوطة تحمل عنوان «لوليتا، أو [اعتراف ذَكَر أبيض أرمل]».[1] يُخبرنا جون راي أنّ المخطوطة كتبها همبرت همبرت، الاسم المفترض لباحث أوروبي في منتصف العمر أُودِع السجن لأنه قتل الكاتب المسرحي كلير كوِلتي. كان همبرت يُريد أن تُنشر «اعترافاته» فقط بعد وفاة لوليتا. نعرف أن لوليتا قد توفيت أثناء الولادة، وهمبرت نفسه استسلم لـ«تخثر في الشرايين التاجية» في السجن قبل أيام معدودة من محاكمته.

مخطوطة همبرت همبرت تُفصّل علاقته القذرة بلوليتا، وهي فتاة أميركية في سن الثانية عشرة كانت أمها الأرملة، شارلوت، قد جعلته يستأجر غرفة في منزلها. أصبحت شارلوت متيمة بنزيلها الأوروبي الوسيم، داكن البشرة، في حين كان همبرت يشتهي لوليتا الجميلة. تزوج من شارلوت كي يكون أقرب إلى ابنتها، إلا أنّ شارلوت تموت بعدها في حادثة غريبة جزئياً بسبب اكتشافها يوميات همبرت، حيث يعترف فيها بعاطفته السرّية. وهكذا يمتلك همبرت [لو] الصغيرة، ليس فقط بصفته وصيها بل أيضاً بمعنى حرفي، جسدي. ظلا ينتقلان من فندق إلى فندق على مدى عامين إلى أن تمكنت أخيراً من الهرب مع كلير كوِلتي الرجل الذي اتُّهم همبرت بقتله. كان همبرت قد اقترف جريمة، إلا أننا نكتشف طبيعتها الحقيقية فقط في نهاية الرواية.

مع ذلك تشكّل أنابيل، وهي شخصية غائبة من البداية، هذا السرد. كانت حب همبرت الأول في ربيعها الثالث عشر، والتي اختبر معها إيقاظ رغبته الجنسية. إنما بعد مضي أربعة شهور من فراقهما الصيفي، مرضت الفتاة وفارقت الحياة. ذكرى هذا الحب المنحوس تُلقي بظلّها على كلّ علاقة من علاقات همبرت اللاحقة، وحياته فيما

---

(١) م. س.، ٣ - ٦ - ك.

بعد شكّلتها رغبةٌ نهمة في بعث حبه الضائع، ومن هنا انجذابه إلى الفتيات اليافعات جداً بدلاً من النساء اللواتي في سنه. على كلّ حال، هو لا ينجذب إلى أيّ فتاة صغيرة، بل إلى أولئك الفتيات اللواتي يسميهن «حوريات صغيرات» "nymphets"، وهي صيغة تصغير مستقاة من كلمة «حورية» "nymph" ذات الأصل اليوناني. في الميثولوجيات اليونانية والرومانية، «الحوريات» هنّ ربات الجبال، الأنهار، والأشجار اللائي يظهرن كجنيات. ابتكار نابوكوف وجد طريقه إلى اللغة الإنكليزية ولا يزال يُستعمَل للدلالة على الفتاة مبكرة النضج جنسياً. همبرت، أيضاً، يُشير إلى نفسه بكونه "nympholept"، وهو الشخص الذي غمرته واستبدت به رغبةٌ نحو شيء مُراوِغ وصعب المنال.[1]

الفراشات ترفرف وتضطرم مشتعلة عبر معظم عالَم نابوكوف القصصي، بخاصة في (*لوليتا*)، حيث تصبح متممة لثيمتها المركزية. ثمة تعريف آخر لـ "nymph" هو اليرقانة، التي بدورها تُصبح فراشة لمّا تتحرر من شرنقتها، ونحن نعرف أنّ أحد الأصناف الفرعية للفراشات التي اكتشفها نابوكوف تنتمي إلى عائلة *"Nymphalidae"*، سُمّيت «فراشة - الغابات» "Wood - Nymph" العائدة لنابوكوف. يُشير أپيل إلى الفراشات حين يذكّرنا بأنّ التحوّل هو أحد الاهتمامات المركزية للرواية، وأنه من الضروري أن نفهم «معنى معيناً للتحوّلات المتنوعة لكن المتزامنة التي خضعت لها لوليتا، خضع لها هـ. هـ.، الكتاب، المؤلف، القارئ.[2] القارئ، مستغرقاً بعمق في الرواية، تحوّل إلى إحدى شخصيات نابوكوف، وهي تجربةٌ تُغيّر بنحو لا مفرّ منه ذلك

---

(١) م. س.، ١٧ - ك.

(٢) م. س.، ٣٣٨ - ٣٤٠، ملحوظات أپيل فيما يتصل بـ«فراشة الغابة» "wood nymph" وأصل الكلمة "nymphet" - ك.

القارئ. «مثلما تخضع اليرقانة لتحوّل كي تُصبح فراشة، لذا كلّ شيء في (*لوليتا*) هو باستمرار في عملية تحوّل».[1] تُصبح لوليتا امرأة كاملة النمو حين تفلت من قمع همبرت. عاطفة همبرت الشهوانية تحوّلت إلى حب. وفي النهاية، ملحوظات همبرت تحوّلت إلى رواية.

كما يوجد تحوّل غير ناجح في قلب الرواية: محاولة همبرت أن يحوّل لوليتا إلى أنابيل، أنابيل التي كانت مغرمة بـ (I) في قصيدة پو، وأنابيل التي بادلت همبرت الغرام حين كان صبياً. إحدى ثيمات نابوكوف المتكررة في هذه القصة هي ثيمة الفردوس المفقود: إذا ظلّ همبرت عاشقاً فاشلاً يروي مأساة شخصية، فهو في الوقت ذاته أديب ناجح يُبدع (*لوليتا*). في الحقيقة، هذا التحوّل هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع من خلالها نابوكوف أن يسمح لأبطال روايته بأن يستعيدوا ماضيهم الضائع.

لمّا يزور همبرت منزل شارلوت هيز، يلمح لوليتا في الحديقة ويجد فيها حبيبته أنابيل الضائعة. كانت تمتلك نفس الكتفين، نفس الشعر وحتى نفس الشامة. يستأجر الغرفة لمجرد أن يكون أقرب إلى لوليتا، أن يدغدغه وجودها، يدغدغه كلّ شيء يتعلّق بها، ويدغدغه إغراءُ امتلاكها.[2] تقع لوليتا في شِباك همبرت حين تتوفى شارلوت؛ يأخذها بخفة ورشاقة في رحلة عبر الطرقات وخلالها يتجولان باستمرار، محتفظين بمسافة معينة عن الآخرين لأن همبرت يخشى من احتمال أن يُكتشف سرّهما، لا يعي أن الكاتب المسرحي كلير كوِلتي يتابع أصلاً كلّ حركة من حركاتهما. لوليتا سجينة طوال عامين تقريباً. همبرت، بمظهر زوج أمها، ليس فقط يستغل لوليتا جنسياً بل أيضاً يسرق طفولتها عملياً. لوليتا تفضّل كوِلتي على همبرت وفي الختام

---

(١) م. س.، ٣٣٩، ملحوظات أپيل - ك.

(٢) م. س.، ٣٩ - ك.

تهرب معه. بعد مضي عدة سنوات، يتلقّى همبرت رسالة من لوليتا، تطلب منه مساعدة مالية. يستمر همبرت في زيارة لوليتا ويكتشف أنه لا يزال مُغرماً بها، مع أنها لم تعد «حورية صغيرة» بل متزوجة وحامل في الشهور الأخيرة وفي سن السابعة عشرة تعيش على حافة الفقر. كان هو بدوره قد تحوّل، لكن مع ذلك لن تبادله مشاعره. سوف تبقى أبداً حبه غير المُتبادَل، صعب المنال. إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها فعلاً أن يمتلك لوليتا العائدة له، وأن يحيا معها إلى الأبد، هو أن يكتب عنها. إن التحوّل الأهم، التحوّل الذي علّق عليه همبرت آماله، هو أن يحوّل لوليتا إلى أنابيل ومن جديد يمتلك حب صِباه. يفشل في مسعاه هذا. وبدلاً من ذلك يحدث شيءٌ آخر؛ ملحوظاتُه تُصبح رواية؛ انتصاره ينبغي أن يكون خلّاقاً: ما يضيع في الواقع نقبض عليه في الفن.

يسيطر على همبرت هاجس الانتقام من كوِلتي، الرجل الذي يسرق لوليتا منه، الذي لم يكن يُبالي بها في حقيقة الأمر، وبعدها يتخلّص منها على الرغم من افتتانها به. همبرت يقتل كوِلتي في مَشهد طويل، هزلي وتنتهي الرواية بعد أن يُفصّل همبرت المخطوطة التي كتبها في «ستة وخمسين يوماً». في وصيته الأخيرة يشترط أن يُنشر الكتاب فقط بعد وفاة لوليتا، وهو، بالطبع، سوف يعقب وفاته هو.[1] إلى أن يقابل همبرت لوليتا البالغة، على الرغم من عاطفته الاستحواذية تجاهها، لم يرَ فعلاً لوليتا الحقيقية؛ هي ليست سوى وهم في خياله - أنابيل في جسد لوليتا. خلال لقائهما الأخير، على أية حال، يعترف أنه مُغرم بها كما هي عليه الآن، يتقبل واقعها المستقل. باستطاعته أن يدوّن كتابه فقط حين يحصل هذا. الفن الحقيقي لا يستطيع أن يوجد من دون الواقع. إن أعظم الفنانين هم أولئك الذين يختبرون الواقع بعمق كاف

(١) م. س.، ٣٠٨ - ك.

كي يحوّلوه إلى فن قصصي؛ أهم العوامل في التحوّل هما الحب والفن، فقط في ثنايا صفحات الرواية يتمكن همبرت من البقاء بجوار لوليتا. همبرت يُخاطب لوليتا بصورة مباشرة في السطور القليلة الأخيرة، قائلاً لها أن تعدل عن الإشفاق على كولتي، لأنه «يتعين على الواحدة أن تختار بينه وبين هـ. هـ.، والواحدة التي تُريد أن يوجد هـ. هـ. على الأقل شهرين آخرين، كي يجعلكِ تعيشين في عقول الأجيال التالية».[1] ويختم كلامه قائلاً، «إني أفكر في الثور والملائكة، سرّ الصبغات الثابتة، السونيتات النبوئية، ملاذ الفن. وهذا هو الخلود الوحيد الذي نتقاسمه أنا وأنت، عزيزتي لوليتا».[2] الرواية تبدأ وتنتهي باسم لوليتا، مصوّرة ثيمة نابوكوف المُهيمنة: الآصرة بين الواقع والفن، كم هو قاسٍ ولا يُطاق الواقع الذي يُمكن تحويله عبر سحر الفن إلى شيء خالد وطافح بالرقة. من بين سائر التحوّلات الأخرى في (*لوليتا*)، تحوّل همبرت إلى كاتب هو الحدث الأهم، بخاصة إذا فكرنا أنّ هذا لا يُمكن أن يحدث من دون همبرت وهو يرى نفسه كما هو بالفعل عبر اكتشاف أحاسيسه الحقيقية تجاه لوليتا الحقيقية.

في (*لوليتا*)، كما هي الحال مع أيّ رواية من روايات نابوكوف،

---

(١) م. س، ٣٠٩ - ك.

(٢) الخرائط الطوبوغرافية للحب الذي يخلّد الحبيب تتمتع بتاريخ طويل في الأدب الإنكليزي. النقاد - على سبيل المثال، شاربي، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ٧٦ - ٧٧ - عادة يُشير إلى جون كيتس و«قصيدة غنائية عن جرّة إغريقية» (١٨٢٠)، وبالطبع إلى شكسبير، على سبيل المثال، (السونيتة ١٨): «طالما أنّ البشر بوسعهم أن يتنفسوا أو بوسع العيون أن ترى، / طالما أن هذا يعيش، وهذا يُعطيك الحياة». أو يُشير إلى قصيدة روبرت براوننغ «دوقتي الأخيرة» (١٨٤٢)، حيث يستبدل زوج غيور الصورة الجميلة لزوجته بزوجته الحقيقية، التي قتلها. («عاشق پورفريا» لبراوننغ، التي يقتل فيها البطل زوجته ليس انطلاقاً من الغيرة بل كي يُخلّدها، ربما يكون مثالاً أفضل). أو قصة پجماليون، حيث نحاته يُعيد التمثال الذي بناه بمساعدة أفروديت إلى الحياة. إن تخليد «*لوليتا*» يحلّ محل قتلها - ك.

التوتر السردي يكمن في الفضاء بين الواقع والخيال. الشخصيات لا تُصبح حقيقية فقط عبر التفاصيل الساحرة جداً التي يقتبسها نابوكوف من الحياة بل أيضاً عبر مصادرها الأدبية. أپيل يذكّرنا بأنّ الاسم الذي أُعطي للوليتا، دولوريس (باللاتينية، *dolor*، وجع، حزن) كان يُشير أصلاً إلى (مريم العذراء) أو «سيدة الأحزان العائدة لنا» ويُشير أيضاً إلى «الأحزان السبعة» العائدة لحياة يسوع المسيح. ألجرنون تشارلز سونبورن، الشاعر الإنكليزي الذي عاش في القرن التاسع عشر، كتب قصيدة حملت عنوان «دولوريس» عام ١٨٦٦، التي مع أنها لا تتعلّق بالوجع النفسي، حملت عنواناً ثانوياً «سيدتنا ذات الأحزان السبعة».[١] دولوريس أيضاً هو اسم لموقع جغرافي: اسم نهر، اسم وادٍ، وبلدة صغيرة في ولاية كولورادو، حيث أمسك هناك نابوكوف ذات مرة فراشة نادرة. بعض مشاهد الرواية الرئيسة تقع على وجه الدقة في هذا الوادي. لمّا يواجه همبرت أخيراً كولتي قبيل قتله، يسأله، «أتتذكر فتاةً صغيرة تُدعى دولوريس هيز، دوللي هيز؟» يُضيف قائلاً، «دوللي تُدعى دولوريس، كولو.؟»[٢] يُعطي أپيل إشارات إلى الطبقات المختلفة المطمورة في اسم دولوريس هيز واختصاراته. بمستطاع الاسم أن يُثير مشاعر وعواطف كثيرة مُذهلة. حين ندرس كيف يلعب نابوكوف باسم لوليتا (وأسماء شخصيات روائية أخرى)، كلّ تلميح يُشير باتجاه ثيمة مختلفة ويُضيف عمقاً ومدىً للرواية. يكتب براين بويد قائلاً إنّ نابوكوف قد لاحظ ذات مرة أنّ ثيمة پوشكين الرئيسة هي الصيغة الثلاثية للحياة الإنسانية: عدم القدرة على استعادة الماضي، جشع الحاضر، عدم إمكانية التنبؤ بالمستقبل. يخلص بويد إلى القول: «من الجائز أن

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٣٢ - ٣٣٤، ملحوظات أپيل - ك.
«سيدتنا ذات الأحزان السبعة» وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي Notre Dame des Sept Douleurs - م.

(٢) م. س.، ٢٩٦ - ك.

تكون هذه هي الصيغة الوحيدة التي يُمكن تطبيقها على رواية غير صيغوية[1] كهذه من مثل (*لوليتا*)».[2]

٢

فكرة مَلارميه عن العمل الذي يكون مجازياً لنفسه تستحضر عملية التعقيد التي تتكرر طوال روايات نابوكوف؛ تدخّلات المؤلف والمساهمة الفاعلة ظاهرياً في السرد يهب السرد مستوى من الوعي بالذات، وإدراك منزلته باعتباره عملاً قصصياً. مهما يكن من أمر، (*لوليتا*) ليست سوى استعارة أو رواية رمزية. في الملحوظة الموجهة إلى أپيل التي استشهدتُ بها آنفاً، نابوكوف يُفضّل مقاربة متعددة الجوانب: «حين يُحدد العقل نفسه بالفكرة العامة، أو بالفكرة البدائية، المتعلّقة بلون معين يحرم المعاني من ظلالها. . . أعتقد أن طَلَبَتك، قراءَك، يجب أن يُعلَّموا رؤية الأشياء، كي يفرّقوا بين تدرّجات الألوان البصرية كما يفعل المؤلف، وألّا يكدسوها تحت رقع اعتباطية من مثل [أحمر]. فقط رسامو الكارتون، كونهم يمتلكون ثلاثة ألوان تحت تصرّفهم، يستعملون اللون الأحمر للشَّعَر، الخد والدم».[3]

في (*لوليتا*)، الكلمات التي أُعطيت مهمة وصف الصور والتجارب توحي دوماً بتفسيرات متعددة. ونتيجة لذلك، إنها تُغني الرواية بأبعاد غير متوقَّعة بحيث باستطاعتها أن تبدو غالباً متناقضة. هذا المنهج يُلهِمه تعريف نابوكوف للفن. الفن بالنسبة لنابوكوف يعني السحر، الأحلام، الافتتان، و، بالطبع، الواقع. الكلمات الثلاث الأولى تنتمي تقريباً

---

(١) غير صيغوية: نعني هنا أنها لا تتبع صيغة معينة – م.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٣٧ – ٢٣٨ – ك.

(٣) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٦٤، ملحوظة نابوكوف في تعليقات أپيل الختامية – ك.

للمجموعة الدلالية نفسها، لكن «الواقع» يبدو أنه لا ينتمي إلى تلك الكتلة: أغلب روايات نابوكوف مبنية فوق هذا التناقض الدقيق. حبكة (*لوليتا*)، على خلاف حبكة (*نار شاحبة*)، تبقى داخل حدود الرواية التقليدية، وتدفق السرد يأخذ القارئ من حدث إلى حدث، على طول محور الزمن. لكن في الواقع، حبكة (*لوليتا*) مُثقلة بالتناقضات المتعمدة التي يُكمل ويعبر كلّ واحد منها الآخر على غرار الضوء والظل، على غرار الرنين المختلف في موسيقى اسم لوليتا.

لوليتا تمتلك شخصية مميزة، غير أنه في الحقيقة ما من شيء يُميّزها عن الأغلبية؛ إنها تفكر، تتصرّف، وتسكن العالم حالها حال أيّ مراهقة أميركية طبيعية أخرى. يصل السحر (غير مُحسِن) مع همبرت: إنه هو الذي يرى لوليتا بوصفها ملاكاً، وإنه في باله تُصبح هي كائناً سحرياً. لوليتا همبرت ليست فتاة عادية ذات حياة عادية. كلّ ما أُبدع من أجل لوليتا ومن حولها (من مثل اللقب) وكلّ ما يختبرانه معاً (الفنادق، على سبيل المثال، من مثل فندق [الصيادون المسحورون]) يمتلك صفات حكاية من حكايات الجان، من مثل شبكة الخداع المسحورة التي تُربِك همبرت، حتى حين يكون هو الحالم. في كلّ حكاية من حكايات الجان، على الرغم من احتمال نهاية سعيدة، يوجد على الدوام ساحرٌ شرير أو مسخ يقف في طريق الأحلام التي تتحقق. بنحو مُثير للدهشة، يقدّم نابوكوف جنباً إلى جنب ما هو جذاب وما هو (خسيس) في تصويره للمجتمع الأميركي. وبنحو مماثل، يشعر القارئ أنها متناقضة في ردة فعلها تجاه همبرت، مشمئزة وعطوفة. يوضح همبرت التناقض بأفضل صورة: «أحاول أن أصف هذه الأشياء لا لكي أحياها ثانية في بؤسي الحالي الذي لا حدود له، إنما كي أفرز شطر الجحيم عن شطر الجنة في ذلك العالم الغريب، المروِّع، المُثير للسخط - حب الحورية الصغيرة». ويستطرد قائلاً: «الهمجي والجميل يلتحمان في نقطة واحدة، وأنّ ذلك الحد الفاصل هو الذي أود أن

أثبته، وأشعر أني أفشل في أن أفعل ذلك بكلّ معنى الكلمة». وبعدها يتساءل: «لماذا؟»[١] هذه، بالطبع، إحدى الثيمات الأساسية في الرواية: كيف يستطيع هناء الماضي أن يُصبح بؤس الحاضر. الهمجي والجميل، شطر الجحيم وشطر الجنة، لا الواقع ولا الفن يستطيع أن يفرّق بينهما بسهولة بالغة.[٢]

ينشأ افتتان لوليتا من ماضي همبرت: شيءٌ مفقود يبدو أنه كان مُشبعاً بالسحر. ينقل الماضي إلى ما بعده هَوَساً أعظم بما لم يعد ممكناً تحقيقه. إنّ تمني شيء لا يُمكن استعادته هو قوةٌ توّاقة عنيفة، إلا أنه يمتلك جانباً وحشياً: مع أنه في الواقع صعب المنال ومراوغ، في عقلنا يبدو واقعياً وقريباً، على غرار الجلد الذي يلامس اللحم. وزيادة على ذلك، بما أنّ لوليتا وعالمها هما بناءان لغويان، يشتمل الماضي على ماض أدبي أيضاً. همبرت بحاجة إلى مساعدة پو كي يفهم خسارته، في حين أنه في الوقت نفسه يُشرِّب عمل پو بفحوى جديدة. (*لوليتا*) تتشكل ليس فقط بواسطة الحاضر الجسدي والأخلاقي إنما بواسطة التجارب الأدبية الماضية، أيضاً. لذا فإن الحاضر يبقى دوماً مَديناً للماضي: من خلال الفن والذكرى تواجه شخصيات نابوكوف الحاضر وتستعيد الماضي. الذكرى هي ما يُنقذ پنين من التفاهة؛ الخيال هو الذي يُنقذ سنسيناتوس من الشمولية؛ في عالَم (بيند سينيستر)، ذلك أنك حين تتخيّل فكأنك تقترف جريمة، حلم اليقظة يرسم مساراً للخلاص؛ وفي (*الهدية*)، (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*)، أو (*انظر إلى المُهرّجين!*)، الفن هو ما يُنقذ الحياة من الرتابة المبتذلة. على أية حال، في (*لوليتا*)،

---

(١) م. س.، ١٣٥، فيما يتعلق بتفسير همبرت - ك.

(٢) هايد، «ﭬلاديمير *نابوكوف*»، ١١٥ - ١٢٢. يبني هايد أطروحته الشيّقة المتعلّقة بـ«*لوليتا*» على أساس الطبيعة الثنائية لشخصية همبرت (الشبيهة بشخصيات [*العين*] و[*اليأس*])، ويمضي قُدُماً إلى مرحلة الشيزوفرينيا، وبالطبع يُشير إلى آراء ر. د. لينغ (في [*الذات المقسّمة*]) - ك.

كما ذُكِر في سياق (*نار شاحبة*)، نواجه سيناريو معقداً أكثر بكثير مثلما يواجه إحساس همبرت الجمالي قسوته الداخلية. لو كان بوسعنا أن نُذيب ونمحو الحاضر في الماضي، لو كان بوسعنا أن نحوّل لوليتا إلى أنابيل، ولو كان بوسعنا أن نبدد الواقع في خيالنا، فماذا ستكون النتيجة؟ في معظم روايات نابوكوف، الخيال يصارع وهو في قبضة الواقع. في (*لوليتا*)، على العكس، الواقع هو سجين الخيال، مانحاً الرواية جمالَها التراجيدي، وغالباً جمالاً لا يُحتمل.[1]

مشكّلةً من خلال هذا التفاعل بين الجنة والجحيم، بين الماضي والحاضر، الواقع والفن، (*لوليتا*) تكشف هذه التباينات من خلال الشخصية (شخصيتيْ همبرت)، المجاوَرة (همبرت / لوليتا أو همبرت / كولِتي)، ثيمات الرواية، والجانب المؤقت (الواقعي والخيالي)، بالإضافة إلى المستوى البنائي، وهو تراجيدي وساخر في آن واحد. موت أنابيل موتٌ تراجيدي، وبينما كانت علاقة همبرت بأنابيل علاقة جدية، علاقته الغرامية قصيرة الأجل بلوليتا تحاكي بنحو ساخر تلك العلاقة. وبنحو مماثل، الرواية عموماً تقلّد النوع الاعترافي من الفن القصصي، والمَشهد الختامي هو محاكاة ساخرة لقصص الرعب التي خطها قلم إدغار ألن پو، بخاصة قصته (سقوط منزل *أوشر*)

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١١، الخاتمة. كتب نابوكوف المخطوطة الأولى لـ «*لوليتا*» كرواية قصيرة في باريس في خريف العام ١٩٣٩، بالروسية، سمّاها «*الساحر*». في زمن كتابة «*لوليتا*»، كان مقتنعاً بأنه أتلف «*الساحر*»، إلا أنه في العام ١٩٥٩، وجد المخطوطة الموجودة الوحيدة للقصة. مع ذلك في خاتمة « *لوليتا* » يُفيد أنه لم يقتنع بالعمل، وعند قراءة القصة ثانية، غيّر رأيه، و«*الساحر*»، في ترجمة من قبل دميتري، نُشرت في العام ١٩٨٦ بعد وفاة نابوكوف. بحسب نابوكوف، كانت القصة قد حُفزت بفعل قصة جريدة طالعها عن قرد أنتج، أخيراً ولأول مرة، عقب جهود أحد العلماء، رسماً: لقضبان قفصه - ك.

(١٨٣٩).[١] وحتى أنّ جِي. أم. هايد يدّعي أنّ فندق كوِلتي يشبه نسخة (ديزني لاند) من منزل آل أوشر. همبرت يُخبر كوِلتي بكلّ ما يُريد أن يعرفه الأخير بصيغة الشعر، قصيدة تُحاكي بنحو ساخر وواضح قصيدة (*أربعاء الرماد*) لـ ت. س. إليوت (١٩٣٠).[٢] إنّ القراء الذين يعدّون القتل هو أسوأ الجرائم كلّها، مثل أعضاء المحكمة غير المرئية الذين تم استدعاؤهم في الرواية، سوف يُصابون بصدمة لمّا يكتشفون أنّ المَشهد الذي يقتل فيه همبرت كوِلتي ربما يكون أكثر مَشاهد الرواية إثارةً للضحك والهَزل في الكتاب.[٣] لماذا؟ لأن التراجيديا تكمن في موقع آخر؛ ذلك أنّ همبرت اقترف جريمة أكبر. بعد أن يقتل كولتي،

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٧٩ - ٨٠. يُقارن رَمپتون الجو العام و، بالطبع، الطابع الاعترافي لـ «*لوليتا*» مع «*اعترافات*» جان جاك روسو (١٧٦٥ - ١٧٧٠)، بخاصة لأنه في مناسبة واحدة، همبرت يُسمي نفسه جان جاك همبرت (نابوكوف، [*لوليتا المزوّدة بالحواشي*]، ١٢٢). مفسراً شخصية همبرت، رَمپتون، يقتبس من قصة ذائعة الصيت من «*الاعترافات*»: روسو يسرق شريطاً من سيدة المنزل ويتهم خادمة بريئة بارتكاب جريمة السرقة؛ وبالتالي، تُعاقب الخادمة عقوبة قاسية؛ روسو لم يحكم على نفسه ويُدينها بل يُفيد بأنّ هذا كلّه حفزته عاطفة قوية كان يحملها تجاه الخادمة - ك.

(٢) هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١١٩ - ١٢٠. لم يتأثر نابوكوف بشعر إليوت (وبشعر إزرا پاوند). في كتاب نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٦٠، يستثمر كلّ فرصة حيث إنه في حوار العام ١٩٦٤ في مجلة (بلاي بوي) يستهزأ بهما، بخاصة إليوت. في «*آدا*»، ٥٧٥، من تأليف نابوكوف، على سبيل المثال، «*الأرض اليباب*» *"The Waste Land"* لإليوت تُصبح «*مُحيط الخصر*» *"The Waistline"*. على الرغم من ذلك، يُقدّم هايد وجهة نظر مختلفة؛ إنه يحاول أن يعرض الصفات المشتركة بين عمل إليوت ونابوكوف استناداً إلى خلفيات بيرغسونية، ويكافح كي يُبرز الثيمات الشائعة لدى إليوت التي تظهر أيضاً في عمل نابوكوف - ك.

(٣) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، lxi - lxvii؛ مقدمة أپيل من أجل تفسيرات إضافية. محاكاة نابوكوف الساخرة هي موضوع أثير لدى النقاد - ك. (الرقمان يعنيان: ٦١ - ٦٧، بحسب الأرقام الرومانية. تكون هذه الأرقام قبل الأرقام الأصلية للكتاب - م.)

فيما هو جالس في سيارته ينتظر البوليس، يستذكر أنه بعد فرار لوليتا، كان «على شبح طريق جبلي قديم». يصف النهار الهادئ والمنظر الجميل بالتفصيل. وفيما هو يمشي صوب «هاوية ودّية يعي بالوحدة الشجية للأصوات المتصاعدة مثل بخار من بلدة تعدين صغيرة تقع عند قدميّ، في ثنية من الوادي». بعد أن يصف بالتفصيل الصور والأصوات، يقول: «أيها القارئ! ما سمعتُه لم يكن سوى لحن أطفال أثناء اللعب، لا شيءَ سوى ذلك». يُعطينا أحد مفاتيح فهم الرواية: «أعرف أنّ الشيء اللاذع بنحو ميؤوس منه ليس غياب لوليتا من جواري، بل غياب صوتها من ذلك التناغم».[1] هذا الشيء يُذكرنا لمّا يرى همبرت لوليتا الحامل ويعرف أنه مُغرم بها فعلاً، ليس مُغرماً بصورة أنابيل فيها بل مُغرمٌ بـ«لوليتا هذه». إنه يعرف هذا الشيء بوضوح مثلما يعرف أنه سوف يموت في يوم من الأيام: «أحببتُها أكثر من أيّ شيء آخر رأيتُه أو تخيلتُه على الأرض من قبل، أو تمنيتُه في أيّ مكان آخر». إنه يشكر الرب: «إنه ليس ذلك الصدى وحده الذي أحببتُه حتى العبادة». في هذه النقطة، قراء قليلون بوسعهم أن يقاوموا الشعور بالتعاطف مع همبرت، لأنه هنا يكمن التباين أو التناقض، الشبق، و«الكروم المتشابكة» لفؤاده. إنه يُنهي الرواية بالحزن غير المتبادَل لحب حنون، حاز أخيراً الوعي بالذات.[2]

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٠٩ - ك.

(٢) م. س.، ٢٧٧. على العكس من النقاد من أمثال أپيل، الذين يتحدّثون عموماً عن لاأهمية الموضوع في «*لوليتا*»، يؤكد رَمپتون على الميزة «الإنسانية» للرواية. في أحد المَشاهد يتفحص في دعم لوجهة النظر هذه هو هذا اللقاء الأخير بين همبرت ولوليتا، بالإضافة إلى مقالة من حوار معروف بنحو أقل مع جريدة «*ناشنال أوبزرڤر*»، في ١٩٦٤، وفيه يُشير نابوكوف إلى أنّ «*لوليتا*» رواية أخلاقية وأنّ همبرت، في مرحلته الأخيرة، يُصبح ملتزماً بالقواعد الأخلاقية لأنه يُدرك أنه يُحب لوليتا بوصفها امرأة ينبغي أن تُحب. «إلا أنه فات الأوان كثيراً، فقد

إن فقدان أنابيل ليس المأساة الوحيدة؛ موتها يُشير إلى الحالة الإنسانية، في بيت من قصيدة في (بيند سينيستر)، «يتطلّع بأمل» إلى (*لوليتا*): «الجمال كلّه وجع».[1] لا يُمكننا أن نمنع موت أنابيل ولا أن نُحافظ على شباب لوليتا: الجمال مؤقت. همبرت، الذي يُريد أن يمنع جريان الزمن، هو شخصية كوميدية وتراجيدية في آن واحد. كي تُضحي بالحاضر عند مذبح الماضي هو نوعٌ من جريمة، شبيه بالتضحية بواقع لوليتا عند مذبح ذكرى أنابيل، همبرت يُشير إلى حقبة زمنية قبل تعرّفه إلى لوليتا حين «تخدعني نافذةٌ براقة كالجوهرة حيث قبالتها عيني المترصّدة، الناظور اليقظ أبداً لإثمي الشنيع، سوف يُبصر من بعيد حورية صغيرة نصف عارية ساكنة في فعل تمشيط شَعرها، شَعر أليس في بلاد العجائب. يوجد في الوهم المُضطرِم إتقانٌ يجعل بهجتي الجامحة مُتقنة أيضاً، لأن الرؤية بعيدة المنال، من دون أن تكون هنالك إمكانية التوصّل إلى إفسادها.[2] رؤية، انعكاس، صعب المنال. يمضي همبرت كي يعترف قائلاً «عدم نضج الجمال بالنسبة لي لا يكمن في نقاوة جمال طفلة شبيهة بالجن يافعة بريئة ممنوعة بقدر ما يكمن في أمان موقف ما حيث الكمال اللامحدود يملأ الفجوة الكائنة بين القليل الممنوح والكبير الموعود.[3] تُسجن الحقيقة المؤقتة للوليتا في العالم المتجمد لإغراء همبرت البغيض. إنه يُريد لوليتا أن تبقى، شديدة الشبه

حطم طفولتها. يوجد بالتأكيد هذا النوع من الفضيلة فيها». انظر رَمبتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١١٣ - ١١٥؛ وفيما يتعلّق بالحوار، ٢٠٢ - ك.

(١) نابوكوف، «بيند سينيستر»، ١٣٣. يشرح أبيل (مقتبساً من نابوكوف) قائلاً إنّ «القصيدة» ليست شعراً بالفعل؛ إنها بالأحرى مكوّنة من «حوادث عمبقية» عشوائية، رفعها نابوكوف من رواية «*موبي ديك*» لملفيل. انظر نابوكوف، «*الوليتا المزوّدة بالحواشي*»، xlvi، مقدمة أبيل - ك. العمبق أو اليامب: تفعيلة شعرية ذات مقطعين. والرقم الروماني هو ٦٦ - م..

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٢٦٤ - ك.

(٣) م. س.، ٢٦٤ - ك.

بفراشة، مُثبتة بدبوس وعديمة الحركة، جمالها مصون إلى الأبد. إن الجانب العجائبي من الرواية هو أنّ همبرت يُقدّم لنا، في آن واحد، لوليتا أثناء الحركة، ترمي الحصى، تركب الدراجة الهوائية، تزاول لعبة التنس، وفي الوقت نفسه يُريدها أن تُصبح صورةً متجمدة، صورة فوتوغرافية ساكنة. الفنان، أيّ فنان، يُخلّد اللحظات المؤقتة وجمال الحياة المؤقت، إلا أنّ هدف همبرت لا أن يُبدع فناً بل أن يقبض ويُجمد حياة إنسان حقيقي. الفن يُجمد اللحظات الهاربة، العابرة؛ إنه يمتلك الدور المتناقض ظاهرياً في تثبيت الحركة فيما هو يستولي على جوهر تلك الحركة. لكن أن تحوّل إنساناً حياً إلى هدف فني هو شيء حاسم وإجرامي.

يتوق همبرت لأن يكون «على تلك الجزيرة الغامضة للزمن المُدوِّخ حيث تلعب لوليتا مع الأشخاص الذين يُشبهونها».[1] إنها تتضرّع قائلةً، «آ، دعني وشأني في متنزهي الزَغِب، في حديقتي المكسوة بالطحالب. دعهم يلعبون من حولي إلى الأبد. لن أنمو البتة».[2] ولاحقاً يوثق همبرت كلامه بالقول، «بستان الميموزا - سديم الكواكب، الخَدَر، اللهب، المَن العسلي، الوجع ظلّ يلازمني، وتلك الفتاة الصغيرة بأطرافها الساحلية ولسانها المتوهج لازمتني منذ ذلك الحين - إلى أن أخيراً، بعد مضي أربعة وعشرين عاماً، لم أعد مفتوناً بها من خلال تجسيدها في فتاة صغيرة أخرى».[3] تحضر العناصر الفنية النابوكوفية المميزة (الذكرى، الخيال، السحر) في دنيا علاقة همبرت بـ أنابيل / لوليتا. ثمة عنصر واحد مفقود لا غير: ما يُسميه جون شيد «الشفقة» التي يُعرّفها نابوكوف في نهاية (*لوليتا*) باعتبارها مُكمّلة للفن: «بالنسبة لي العمل القصصي لا يوجد إلا بمقدار ما يُزوّدني بما يُمكنني أن أُسميه

---

(١) م. س.، ١٧ - ك.
(٢) م. س.، ٢١ - ك.
(٣) م. س.، ١٥ - ك.

بوضوح (الغبطة الجمالية)، أيّ إحساسٌ بأن أكون في شكلٍ ما، في مكان ما، مرتبطاً بحالات أخرى من الكينونة حيث الفن (الفضول، الرقة، اللطف، النشوة) هو المعيار».[١] عقلية همبرت عقليةٌ شمولية تفرض صورتها على واقع فرد آخر؛ إنه شخص أناني. بيد أنّ همبرت، بدرجة أكبر من كينبوت، لديه عقل خلّاق وفي لحظة ما ينتبه إلى طبيعته البشعة. ومع ذلك يبقى أسير أحلامه؛ إنه يتخيّل الاستيقاظ بأن يكون نفس الاحتضار. ماذا كان سيحصل لو بقيت أليس سجينة [بلاد العجائب]؟ همبرت ملتصق ببلاد عجائب إغوائه. ما يوقظه هو الكتابة.

(*لوليتا*) لا تُعلّي فقط شأنَ الفن والفنان؛ الجمال السحري للرواية يكمن في الطريقة التي تُقدّم فيها الواقع اليومي. همبرت راوٍ مُبدع، رفيع الثقافة، وكثير مما يعتبره سوقياً يشبه آراء نابوكوف الخاصة بـ(*الخِسة*). ومع ذلك لم يحتفِ في أيّ رواية أخرى بالجمال الفريد للحياة العادية بمثل هذه الدرجة الكبيرة. في (*لوليتا*)، الجمال الباطني للأشخاص العاديين واضح حتى في (*خِستهم*)، وهمبرت، المسخ، هو الذي يبقى أعمى: الشخص ذو العقل المبدع في لوليتا هو النذل أيضاً. إن إعلان الاكتشاف في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) يبدو صحيحاً بوضوح في هذه الرواية بأساليب كثيرة جداً: «أعرف أنّ الحصاة العادية التي تجدها في يدك بعد أن تدفع ذراعك حتى الكتف عميقاً في الماء، حيث تبدو الجوهرة كما لو أنها تومض على الرمل الباهت، هي فعلاً الحجر الكريم المُشتهى مع أنه يبدو كحصاة حين تجف في شمس كلّ يوم».[٢] بالنسبة لنابوكوف، الفن في جوهره احتفاءٌ بالحياة يكون دورُه الرئيس أن يكتشف أنّ الحصاة تموّه الحجر الكريم. إن المبادئ الأخلاقية التي في قلب رواية (*لوليتا*) تتعلّق بطهارة الأفراد. على

---

(١) م. س.، ٣١٤ - ٣١٥، الخاتمة - ك.

(٢) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ١٦٧ - ك.

خلاف رواياته السياسية أكثر، هنا حتى تلك الشخصيات التي تُمثل (*الخِسة*) تستحق تعاطفنا. صورة أم لوليتا، شارلوت، ربما هي أفضل مثال على هذا، هي تجسيدٌ «ليس فقط للتافه بوضوح بل أيضاً تجسيد للمُهم بنحو كاذب، للجميل بنحو كاذب، للذكيّ بنحو كاذب، الجذاب بنحو كاذب». غيورة من شباب لوليتا، شارلوت تعامل ابنتها بقسوة في بعض الأحيان، وتجعلها شخصية غير متعاطفة، أيضاً. لو كانت شخصية في (*دعوة إلى قطع رأس*) أو (*بيند سينيستر*)، فربما ستكون شخصية ماكرة ذات بُعد واحد. إنّ الطبيعة المعقدة لشخصية شارلوت تجعل الحُكم عليها شيئاً صعباً، على كلّ حال: شارلوت لها ابن توفي وهو في سن الثانية لا غير، وكانت قد أحبّته حباً جماً. همبرت يسخر من سلوك شارلوت ومشاعرها، غير أنّ القارئ يُدرك شيئاً مختلفاً، مع أنها تجسيدٌ لـ(*الخِسة*)؛ شارلوت تستدر تعاطف القارئ. ما من أحد له الحق في أن يدمّر حياة هذه الشخصية، مع أن همبرت بالطبع يُعطي لنفسه ذلك الحق. شارلوت ربما تستدعي احترامنا، إلا أنها تعامل همبرت بلطف، لأنها تُحبه. همبرت، على أية حال، يستغل مشاعرها فقط كوسيلة لامتلاك لوليتا، وبموت أمها تخسر لوليتا منزلها، حياتها العائلية، وفي المقام الأول تخسر طفولتها. نتذكر في نهاية الجزء الأول من الرواية أنّ همبرت، بسبب فظاظته، هو مَلاذ لوليتا الوحيد؛ لا أحدَ لديها سواه وليس لديها مكانٌ آخر كي تمضي إليه.

همبرت يرى لوليتا بوصفها فتاة سفيهة تفتقد الدهاء كي تفهم جمال وسمو الحياة، لكنها على الرغم من ذلك عروس البحر. ومع ذلك توجد أمثلة تصف وحدة لوليتا العميقة ومحنتها وتُقدّم لمحةً عن جمالها الباطني على الرغم من همبرت (الذي، لا تجعلنا ننسى، هو الراوي). إنه يُشير إلى تنهيداتها غير المقصودة في الصف المدرسي،[1] نحيبها

---

(١) نابوكوف «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ١٩٤ - ك.

ليلاً «كلّ ليلة، كلّ ليلة - في اللحظة التي أتظاهر فيها بالنوم».[1] لمّا يشاهد همبرت صورتها المنعكسة في المرآة من دون أن تنتبه إليه، يصف السيماء البادية على وجهها باعتبارها «تعبيراً عن العجز التام للغاية»، طلعة بريئة جداً بحيث إنها تمنعه «من الوقوع على قدميها العزيزتين والذوبان في دموع بشرية».[2] ولما تُصطحَب أڤيس صديقة لوليتا ممتلئة الجسم من المدرسة من قبل والدها، يلاحظ همبرت أنّ أڤيس لها «أبٌ سمين وردي مُدهش وشقيق ممتلئ الجسم وشقيقة طفلة صغيرة طازجة، ومنزل، وكلبان مُكشران، ولوليتا لا تمتلك شيئاً».[3] في مناسبة أخرى، يسمع همبرت لوليتا وهي تقول لإحدى صويحباتها، «إنكِ تعرفين، أنّ ما هو مروِّع فيما يتعلّق بالاحتضار هو أنكِ تكونين بمفردك بكلّ معنى الكلمة». همبرت «مصعوق... ذلك أنني ببساطة لا أعرف شيئاً عن بال حبيبتي وأنه من الممكن تماماً، وراء الكليشهات الطفولية المروِّعة، توجد في بالها حديقةٌ وشفق، وبوابة قصر - مناطق معتمة وفاتنة حدث أن كانت محظورة عليّ بنحو مشرق ومطلق، في أسمالي الملوّثة واضطراباتي البائسة»[4]. لوليتا تمتلك الطموحات كلّها، وإن تكن طموحات تقليدية، التي تمتلكها الفتيات في سنها، من مثل شغفها الحقيقي بالسينما. في أول الأمر تجد همبرت رجلاً مُثيراً للاهتمام لأنه يمتلك شخصية وطلعة نجم سينمائي. غير أنّ هذا ليس كلّ شيء، وفي النهاية يكتشف همبرت فعلاً، بعد فوات الأوان، أنّ ثمة شيئاً كثيراً في عقل لوليتا المتمرد لم يكن مهتماً بالاطلاع عليه.

أسلوب سبستيان في (*حياة سبستيان نايت الحقيقية*) يستعمل «المحاكاة الساخرة كنوع من منصة وثب من أجل القفز إلى أعلى منطقة

---

(١) م. س.، ١٧٦ - ك.
(٢) م. س.، ٢٨٣ - ٢٨٤ - ك.
(٣) م. س.، ٢٨٦ - ك.
(٤) م. س.، ٢٨٤ - ك.

من العاطفة الجادة».[1] (*لوليتا*)، أيضاً، تستعمل المحاكاة الساخرة، لمّا يُشَك بالقضايا الجادة وتُدمَّر بواسطة الكوميديا. همبرت يُريد أن يقتل شارلوت إلا أنه لا يعمل على تلك الرغبة، مع أنّ المسؤولية الأساسية عن موت شارلوت (وموت لوليتا) هي مسؤوليته هو. وعلى العكس، مع أنه يفكر ملياً في في مسألة قتل كوِلتي ويحوّلها إلى خطة، في نهاية تنفيذها يشعر نوعاً ما كما لو أنّ خطة كولتي هي التي نُفذت. إذا كان مَشهد قتل كوِلتي قد صُوِّر بنحو هزلي، فإن مَشهد موت شارلوت المباغت هو مَشهد فاجع، بخاصة لمّا تتمّ استعادته بوصفه حَدثاً ماضياً، حين نرى لوليتا تتذكرها في حضور همبرت. فساد همبرت الأخلاقي هو عيبُه الأكبر، أكبر حتى من القتل (أو، في الحقيقة، جرائم القتل، المباشرة وغير المباشرة). لا يُمكن تبريرها بواسطة عجزه عن السيطرة على هَوَسه. من وجهة نظر نابوكوف، الفشل في رؤية الآخرين أو الفشل في أن نكون فضوليين يحرمنا من إنسانيتنا. شخصيات نابوكوف السلبية تُوصَف من دون استثناء باعتبارها شخصيات أنانية ومكتفية بذاتها. همبرت، على أيّ حال، لديه القدرة على الكتابة كمُتنَفَّس، وإمكانية الوعي بالذات من خلال تمرين الإبداع؛ إنه يبدأ رويداً رويداً بالإحساس بالتعاطف، و، ختاماً، يحس بالشفقة والحنو تجاه الأشخاص الآخرين.

٣

همبرت حتى الآن هو أكثر شخصيات نابوكوف إبداعاً، بالإضافة إلى الشخصيات الأخرى التي تمتلك رأيه ككاتب، من مثل فيودور، سبستيان (و ف.)، ڤاديم، وكينبوت. مع ذلك في (*لوليتا*)، التوكيد

---

(١) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٧٩ - ك

فيما يتصل بالثيمة يُوضَع على المفهوم القائل إن الإبداع وحده ليس كافياً. في (*نار شاحبة*)، الإبداع نفسه هو موضوع رئيس بالنسبة للرواية. (*لوليتا*)، على كلّ حال، تجمع مسألة الحب المعقدة مع الأفكار المتصلة بالإبداع والقسوة. في خاتمته لـ(*لوليتا*)، يستحضر نابوكوف ناقداً أميركياً أشار إلى العمل باعتباره قصته الغرامية مع الرواية الرومانسية. نابوكوف لم يعترض على ذلك، غير أنه يقترح بدلاً من ذلك أنّ القصة الغرامية هي مع «اللغة الإنكليزية».[1] من دون ريب، (*لوليتا*) هي قصة حب، مثلما هي محاكاة ساخرة لقصة حب (وهي حقيقة أُغفِلت عادة). وفقاً للعُرف، يتعيّن على العشاق أن يكونوا شخصيات «صالحة»، مقتنعة بأنّ كلَّ واحدة منها لديها الشخصية الأخرى حتى حين تكون هذه الشخصيات عاجزة في وجه قسوة العالَم الخارجي. بالنسبة لهم، الحب كاف. في (*لوليتا*)، سائر القواعد تُكسر. لوليتا هي شخصية حكاية من حكايات الجان، فتاة تدخل بملء إرادتها قصر المسخ. لكن وراء قناع المسخ لا يوجد فارسٌ مسحور كي تحرّره هي. همبرت قد يشبه (فارس الأحلام)، إلا أنّ التشابهات تنتهي هناك. لو أنه يصل إلى مسرح الحدث وهو يبدو حزيناً أو مُتلهّفاً، لا يرغب في أن يُنقذ الفتاة، أو أن يُحررها، بل كي يستعبدها. عناصر الرومانس تتحوّل إلى كابوس. المسخ يأخذ الفتاة بعيداً في سيارة ويجرّها من فندق إلى فندق كي يُخفيها حتى في استعبادها.

همبرت هو في حقيقة الأمر مسخ.[2] مهما فسرّنا شخصية لوليتا

---

(١) نابوكوف «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٦، الخاتمة - ك .

(٢) هنالك، على أية حال، نقاد يعتبرون أن همبرت شخصية روائية «ضعيفة»، مُغفَّل لوليتا الفاتنة، بخاصة بعد الليلة الأولى التي يقضيها الاثنان، همبرت ولوليتا، معاً، لمّا يتضح أنّ همبرت ليس هو أول رجل دخل حياتها. من أجل شرح إضافي، ورفض لوجهات النظر هذه، انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٣٠. يُشير بويد بنحو خاص إلى أنه خارج سياق الكتاب، نابوكوف هو شخص جازم؛

المعقدة (في أول الأمر تجد همبرت جذاباً وتكون عابثة في التنافس مع أمها)، ما من شيء يُقلل من شدّة مأساتها. حب همبرت لا يعدو أن يكون غوايةً وحشية؛ كلّ جمال ورقّة العلاقة الغرامية لا وجود لهما. مسيو پيير ليس الشخصية الوحيدة في تجسيد قسوة طريقة التفكير الشمولية في روايات نابوكوف. همبرت، هذا الرجل الأوروبي المهذب الذي يُكذّب الفكرة القائلة إن الشاعر لا يستطيع أن يرتكب جريمة قتل، يتصرف بنحو لانهائي بقسوة أكثر من قسوة مسيو پيير: امتلاك الجسد ليس كافياً بالنسبة له؛ إنه يُريد أن يمتلك الروح، أيضاً؛ إنه يُريد أن يستعبد عقل لوليتا. إن الهلع الذي يكشفه نابوكوف هو أن القسوة «السياسية» للدكتاتورية يُمكن أن يكون موضعها حتى في علاقاتنا الأكثر حميمية. في الحقيقة، العلاقة بين همبرت ولوليتا هي علاقة حقيقية أكثر بكثير وملموسة أكثر من العلاقة الديناميكية بين مسيو پيير وسنسيناتوس (و، بطبيعة الحال، أكثر قسوة). في (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، مبدعهما يساعد سنسيناتوس وكروغ على أن يجدا سبيلاً خارج مأزقيهما. لكن كيف يستطيع المرء أن يتخلّص من شخص من مثل همبرت، وهو نفسه مبدع؟ أحلامه التي حُطَّ من قَدرها قد حلّت الآن محل الواقع، والتراجيديا في (*لوليتا*) هي أنّ الهدف ليس أن نُدرك الواقع ونكشفه، أو أن نخلق عالَماً بديلاً، بل أن نستعبد الواقع ونبنيه من جديد. لوليتا تخسر واقعها تحت أنظار همبرت. كلّ حبيب عادةً يُعيد بناء محبوبه كي يناسب قدوةً ما. إلا أنّ محاكاة نابوكوف الساخرة تكشف الحقيقة المروِّعة القائلة كيف تستطيع محاولةٌ كهذه أن تتحوّل إلى حافز استبدادي. في مستهل العلاقة الغرامية، يكتب همبرت: «ما

إنه يعتبر همبرت «بائساً نذلاً وقاسياً يتمكن من أن يظهر بمظهر «العاطفي». انظر نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٢٦، فيما يتعلّق بحوار العام ١٩٦٦ مع هارولد غولد وجورج پلمپتون - ك.

امتلكته بنحو مجنون ليس هي، بل إبداعي أنا، لوليتا أخرى، خيالية - ربما، حقيقية أكثر من لوليتا؛ تتداخل معها، تغطيها؛ تطفو بيني وبينها، ليس لديها إرادة، ولا وعي - في الواقع ليس لديها حياة خاصة بها».[1]

في نهاية الرواية، يُعلن همبرت أنه ضد العقوبة القصوى («لأسباب من الجائز أن تبدو أوضح مما هي عليه بالفعل»). إنه يقول لو كان يعمل قاضياً، «كنتُ سأعطي همبرت على الأقل عقوبة السجن مدة خمسة وثلاثين عاماً بسبب الاغتصاب، وألغي بقية التُّهم».[2] إن تأثير هذا الاغتصاب يتموّج خلال الرواية، ويُصبح شيئاً رئيساً فيما يتعلّق بتفسير القارئ للكتاب. غير أنّ فكرة الاغتصاب لا يحددها الفعل وحده، بما أنه ليس جريمة همبرت الوحيدة. إن مسألة الفردانية، الاحترام الذي ينبغي أن يُعطى لهذه الفردانية، وانتهاك الحرية الشخصية هي مواضيع تظهر وتعاود الظهور بطرائق مختلفة في روايات نابوكوف، بخاصة في (پنين). في (*لوليتا*)، المفهوم يتوسّع كي يلمّح إلى صيغ رمزية، أخرى للفرض والاستباحة، كما، على سبيل المثال، في الفن حين نفرض رأينا وكلماتنا - ببساطة أكثر، أيديولوجيتنا - على الرواية. همبرت نفسه يندم لأنه ما من شيء يُمكن أن يمحو من ذاكرته أفعال «شهوته القذرة» التي كان أنزلها على لوليتا، التي (أي الأفعال) كشفت نفسها بهيئة «مسوخ ألم بلا أطراف». إنه يُعلن أنه ما لم يستطع شخصٌ ما أن يبرهن له أنه «لا يهمّ مثقال ذرة أنّ فتاة أميركية شمالية اسمها دولوريس هيز حُرِمت من طفولتها بواسطة شخص مخبول، ما لم يكن بالمستطاع البرهنة على هذا (وإذا كان ذلك مُمكناً، إذاً الحياة هي نكتة)، لا أرى شيئاً من أجل معالجة بؤسي سوى الكآبة والمُلطّف الموضعي جداً للفن الواضح».[3] الحب، كالفن، ليس أكثر من أنانية وعنف حين يخلو من

---

(١) نابوكوف «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٦٢ - ك.

(٢) م. س.، ٣٠٨ - ك.

(٣) م. س.، ٢٨٣ - ٢٨٤ - ك.

الشفقة التي تفضي إلى التعاطف؛ انتهاك فردانية إنسانة أخرى، يجرّدها مما يُمكن أن تكونه أو مما تُريد أن تكونه، هو شيء لا يُغتفر.

المشاركة الوجدانية، في الحياة وحتى في الفن، هي التي تُمكّننا من أن نخطو وراء مصلحتنا الشخصية والغرور وأن نجد سبيلاً إلى عالَم مختلف كي نرى كيف يعيش الأشخاص الآخرون. هذا ما يكون همبرت مُرغماً في النهاية على القيام به. إنه يتقبّل لوليتا بوصفها فرداً مستقلاً وليست ببساطة هدفَ شبقه؛ «لوليتا هذه»، مهما يكن الشكل الذي من الجائز أن تملكه في المستقبل، هي ما عليه فعلاً. إنه يُدرك أنه مُغرم بلوليتا «الحقيقية» هذه. بالنسبة لهمبرت، كما هي الحال بالنسبة لشخصيات همبرت الروائية، الفن هو الطريق الوحيد نحو الخلاص؛ تبقى هذه هي الحالة على الرغم من إقراره بأنّ الفن «كآبة» و«مُسكّن موضعي». مع ذلك في الوقت الذي يُدرك فيه عمق المأساة التي سبّبها، كان قد أبعد نفسه عنها كي يكتب عنها. الفن السردي يأتي لإنقاذه. هل من الممكن أن تقوم قصة رُويت كما ينبغي بالتطهير؟ بوصفه راوياً، لا يكون همبرت بارعاً بكل معنى الكلمة؛ إنه راوٍ آخر من رواة نابوكوف غير الكفوئين، لا يدركون كم يُفصحون للقارئ. ونتيجة لذلك، القارئ يحصل على المعلومات رغماً عن الراوي بدلاً من بسببه هو. كينبوت، بالطبع، هو أقل الرواة كفاءة وأكثرهم مبالغة قاطبة. في (*لوليتا*)، همبرت ليس موثوقاً به تماماً، لكنه ليس غير جدير بالثقة تماماً. فقط حين تؤخذ الرواية ككل تكشفُ جوانبَها المختلفة للقارئ: الوجوه الكثيرة للوليتا، شارلوت، كوِلتي، وحتى همبرت.

إن كتابة المرء عن تجاربه تخلق مسافة بين الكاتب والتجربة. على أية حال، الكتابة هي إعادة بناء (واستعادة) للتجربة التي لم تعد تنتمي إلى حاضر الكاتبة بل إلى ماضيها.[1] بواسطة الكتابة، يستعيد همبرت

(١) هنا تُشير آذر نفيسي إلى نفسها بوصفها كاتبة؛ وهي، بالطبع، تُشير إلى أيّ كاتب آخر أو كاتبة أخرى - م.

من ذاكرته ليس فقط أنابيل بل لوليتا أيضاً. استرداد الماضي (في حالة أنابيل) يُبلبل واقعه المفهوم في الحاضر. ويتعلّم همبرت هكذا أنه لا يستطيع أن يعامل لوليتا (كائن بشري لها إرادتها الحرّة وتفرّدها الخاص) كدمية ويلعب معها كما يحلو له. ولهذا السبب، يوظف اللغة كي تأتي لمساعدته: «أوه، لوليتاي، لا أملك سوى الكلمات كي ألعب معها!»[1] باستطاعة المهارة اللغوية أن تعيد بناء الواقع بالكلمات؛ مثل كينبوت، يستعير همبرت هذه القابلية من نابوكوف، يُسهّل بالمسافة وفي الوقت المناسب وصفاً لتجاربه أو للشبق الذي يضطرم في روحه. إن فعل الكتابة بحد ذاته عن تجارب شخص ما يؤدي وظيفة كهذه شكلٌ من أشكال التطهير. يدّعي همبرت أنه في البداية كانت لديه نية استعمال هذه الملحوضات «بالجملة عند محاكمتي، لا لكي أنقذ رأسي، بالطبع، بل كي أنقذ روحي. في منتصف التأليف، على أية حال، أدركتُ أني لا أستطيع أن أتباهى بأني أعيش مع لوليتا». وفيما بعد يُعيد برمجة النشر: «أتمنى أنّ هذه المذكرات تُنشر فقط عندما لا تكون لوليتا على قيد الحياة».[2] وبعدها يموت في السجن؛ لا توجد محاكمة له في محكمة قانونية. مهما يكن من أمر، من الجليّ أنّ الواقع الرهيب لعلاقته مع لوليتا يُصبح مُطاقاً (وذا أهمية) فقط حين تسمح له مسافة السرد أن يدوّن ذلك في شكل قصة.

ما من رواية أخرى تقف بعيدةً جداً عن (أو أنها غير مشابهة قطعاً لـ) شخصية نابوكوف المعروفة، ما لم نزعم أنّ نابوكوف لديه نفس الهوس الذي يمتلكه همبرت! مع ذلك في الوقت نفسه، (*لوليتا*) هي علامة نابوكوف التجارية في ثيماتها المألوفة المتصلة بالقسوة، بالافتقار إلى المشاركة الوجدانية أو الشفقة، والظل الطويل للذكرى. استثنائيةٌ هنا،

---

(١) نابوكوف «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٢ - ك.
(٢) م. س.، ٣٠٨ - ٣٠٩ - ك.

أيضاً، وصف (*لوليتا*) لقصة حب نابوكوف مع اللغة الإنكليزية. جلب نابوكوف شيئين من روسيا، كما يتم التعليق بنحو واسع: الذكرى واللغة، ما يُشير إليه پنين باعتباره «الوطن المتنقل».[1] فقدان روسيا وفقدان اللغة الروسية كانا مُوجعين بدرجة متساوية، إنه يكتب عن هذا في خاتمة (*لوليتا*)، يسميه «مأساته الشخصية».[2] بمعنى من المعاني، اللغة الروسية، فرح الطفولة، حب المراهقة هي كلّها، في الواقع، على غرار أنابيل التي لا يستطيع أن ينساها البتة: غواية لا حدود لها تُفضي عادة، في أغلب قصصه، إلى الدمار والموت. كما تكشف (*لوليتا*)، أنّ المرء لا يستطيع بأيّ حال من الأحوال أن يستعيد الماضي في حياته اليومية. في رسالة بعثها إلى ڤيرا في العام ١٩٤٢، يكتب نابوكوف عن صاعقة برق لإلهام غير مُعرّف: «رغبة رهيبة في الكتابة، والكتابة بالروسية - غير أنه شيء مُستحيل». ويستطرد قائلاً، «لا أعتقد أنّ أيّ فرد لم يختبر هذه المشاعر باستطاعته أن يقدّرها كما ينبغي، المعاناة، المأساة». وأخيراً، يرثي قائلاً إن «اللغة الإنكليزية في هذه الحالة هي الوهم، ersatz».[3] شخصية لوليتا لها علاقة قوية باللغة الإنكليزية. إن غواية أن يرى أنابيل في لوليتا ويحوّلها إلى أنابيل تُصبح شيئاً مفهوماً.

يكتب نابوكوف كي يملأ فراغ النفي. إنه يُحب اللغة الإنكليزية ويستعملها بصورة مُتقنة. (*لوليتا*) تتوّج مُنجزه الروائي، تُعيد خلق أسلوبه النثري المتفرّد في الإنكليزية. على خلاف همبرت، إنه لا يسعى إلى أن يستعيد حبه الضائع في حب آخر؛ إنه يستفيد من نطاق إمكانات اللغة الروسية كي يُثري إنكليزيته. ربما يبدو أنه لا يمتلك تسجيل جين أوستن الخالي من العيوب أو السهولة البسيطة، الخادعة، الرشيقة

---

(١) نابوكوف، «پنين»، ٨٥ - ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣١٦، الخاتمة - ك.

(٣) مُقتبس في بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٥٢ - ك.

لهنري جيمس، غير أنّ إنكليزية نابوكوف الممتزجة، متعددة المكوّنات، هي إنكليزية مميزة بنحو جميل، تحتوي على كلّ ما فقده في حياته - ذكراه عن روسيا وعن اللغة الروسية. توجد ذرة روسية وراء الأسلوب النثري في (*لوليتا*)، وهي ذرةٌ غريبة وغير مألوفة. وحتى القراء الذين ليس لديهم إطلاع على اللغة الروسية يجدون بعض الالتواء المجهول أو الانعطاف غير المتوقّع للعبارة في كلّ صفحة من صفحات الرواية. الجمل مليئة بالفضاءات الملوّنة. الكاتب يغازل اللغة الإنكليزية حتى وهو يكتب؛ نراقب قصة الحب وهي تتكشف. روايات نابوكوف الكبيرة كُتبت بالإنكليزية، مع ذلك الروسية هي وجود ضروري - غالباً بنحو واضح في الحبكة (كما في [پنين])، وغالباً وراء قناع موضوع الرواية (كما في [*نار شاحبة*])، وغالباً في المستوى اللغوي الخاص بالمعنى الضمني (كما في [*لوليتا*]). بالروسية في قلب الرواية، يستعيد نابوكوف ما فقده وينتصر على البلشفيين، النفي، والقدر، أيضاً. وحتى إنه يقهر الزمن في (*آدا*). النضج يعني تحويل التجربة وجعلها ذاتية؛ كما يعني تقبّل الوجع والمعاناة. النضج يعتمد على الجرأة في تجريب الأشياء بعمق، وفي الوقت نفسه، القدرة على أن يُبعد المرء نفسه عن التجربة. (*لوليتا*) هي أفضل روايات نابوكوف، ومن الواضح أنها الرواية الأبعد عن الكاتب نفسه، إنها تستخلص سائرَ ثيماته وهمومه المحورية: مرارة الفقدان وصعوبة الاستعادة.

قال نابوكوف إن أحد أهدافه في كتابة (*تكلّمي أيتها الذكريات*) هي أن يبرهن أنّ «طفولتي احتوت، بمقياس مُقلَّص كثيراً، المكوّنات الرئيسة لنضجي الإبداعي».[1] هذه يقيناً الحالة بالنسبة لهمبرت، الاختلاف هو أنّ نابوكوف يستفيد من ماضيه، على خلاف همبرت، الذي يظل سجين ذكريات طفولته. في نهاية (*الهدية*)، لا يُظهِر فيودور

(١) م. س.، ٤٧. مقولة نابوكوف لم تظهر في السيرة الذاتية المنشورة - ك.

هواجس فيما يتعلّق بالرسم من حياته هو، قائلاً، «أنا أراوغ كثيراً، ألتف، أخلط، أمضغ ثانية وأتجشأ ثانية كلّ شيء، أُضيف توابل معينة عائدة لي وأُخصّب الأشياء كثيراً جداً بذاتي بحيث لن يبقى شيء من السيرة الذاتية التي أكتبها بقلمي سوى الغبار - ذلك النوع من الغبار، بالطبع، هو الذي يجعل السماوات برتقالية جداً».[١] في (*لوليتا*)، نلاحظ هذا السديم البرتقالي في كلّ صفحة من صفحات الرواية وانعكاسه السحري في نثر الرواية. في حقيقة الأمر، فقط سديم الفن هو الذي يتبقى لنا: الفن والحب. يقتبس همبرت من شاعر موغِل في القِدم (وتجديدي): «إن المعنى الأخلاقي لدى البشر هو الواجب / علينا أن ندفع ثمن المعنى الإنساني للجمال».[٢] لوليتا تهرب في خاتمة المطاف، وكما يُعبّر همبرت، إنه «يفقد اتصاله مع الواقع». هذا المفهوم هو مفهوم شائع بكلّ معنى الكلمة لقراء نابوكوف. يكتب همبرت قصيدة عن حياة سطرُها الأخير عن نفسه يقول: «والبقية هي صدأ وذرات غبار».[٣]

٤ : الحبكة

في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، يُقدّم نابوكوف كيف يعمل العقل المبدع «من وضع البِحار الخطيرة في لائحة إلى كتابة واحدة من تلك الروايات العصيّة على التصديق حيث المؤلف في نوبة من الجنون الواضح، وضع لنفسه قواعدَ فريدة معينة ينتبه إليها، عقبات كابوس

(١) نابوكوف، «*الهدية*»، ٣٦٢ - ك.
(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٢٨٣ - ك.
(٣) م. س.، ٢٥٧ - ك. سألنا الكاتبة عن معنى «ذرات غبار»، فردّت علينا إنها بمعناها الواقعي بالإضافة إلى دلالتها بوصفها شيئاً سحرياً ورومانسياً - م.

معينة يتغلّب عليها، بحماسة ألوهية مُشيّداً عالَماً حياً من المقوّمات بعيدة الاحتمال للغاية - الصخور، والكربون، والنبضات العمياء».[1]

(*لوليتا*) هي رواية من هذا الطراز. بالنسبة لنابوكوف، إذا كان «الكاتب العظيم هو دوماً ساحر عظيم»، فيترتب على ذلك أنّ «الروايات العظيمة هي في المقام الأول حكايات جان عظيمة». إن تأكيد نابوكوف على السحر والافتتان هو، في الحقيقة، رد فعله حيال مدارس فكرية متنوّعة تعتقد أنّ الرواية المثالية هي تلك التي تعكس الواقع أو أنها تعمل في خدمة الأيديولوجيا، أو تلك المدارس التي تعتقد أنّ الروايات هي من أجل حلّ المشاكل السوسيو - سياسية. إن تفكيره في حكايات الجان، على أية حال، هو تفكير حاسم: ما الذي يربط «سندريللا» و«الجميلة النائمة» من جهة و(توم جونز)، (*كبرياء وهوى*)، (*مدام بوفاري*)، (يوليسيس)، و(*لوليتا*) من الجهة الأخرى؟ هل إنّ حضور الأمير الشجاع، الوسيم الذي حصانه الأبيض ذو العِرف المتهدّل هو الذي يُضيء زاوية من زوايا أحلامنا؟ أم أنّها البطلة التي تنتظر (فارس الأحلام) الخاص بها؟ ما يجذبنا إلى هذا العِرف المتهدّل وإلى ذلك الجمال المُصاحب هو تهرّبهما من الواقع، الاحتمالات التي تُثيرها التي تختبئ في حياة الخيال. هذه المغامرات لم تحصل قط، ولن تحصل، غير أنّ كلّ حكاية من حكايات الجان تذكرنا بأشياء غير متوقّعة التي ربما تحصل لو لم نكن مُكبّلين بالتفاهة وقواعد الحياة اليومية. في تعريفها الأبسط، حكاية الجان تحوّل التحديدات إلى إمكانات لامحدودة. تحديدات ما هو مألوف لا مكان لها بجانب العرف المتلألئ للحصان الأبيض. ثمة جاذبية أخرى لحكاية الجان: لهفتنا لأن نروي القصص وحاجتنا للاستماع إليها.

هل إنّ ظل فتاة يافعة وظل (فارس الأحلام) يُلقي بنفسه على معظم

---

(١) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٩٠ - ٢٩١ - ك.

الروايات؟ هل يُمكننا أن نعد (*لوليتا*) حكاية من حكايات الجان؟ (*لوليتا*) تفتقر إلى نهاية سعيدة، وفي المقدّمة يُخبرنا «المحرر» أنّ الشخصيات الروائية كلّها باتت في عِداد الأموات وأنه «ما من أشباح تمشي».[1] في الواقع، موت هذه الشخصيات هو شرطٌ مُسبق لقراءتنا، بحسب وصية همبرت. مهما يكن من أمر، الكتاب هو قصة مَطلَب شبيه بالحلم، وهمبرت يظهر كالأمير من حكاية جان. همبرت يستكشف «المملكة الكائنة بجوار البحر» في قصيدة إدغار ألن پو المعنونة «أنابيل لِي». هو، على غرار «الأمير» في قصيدة پو، يفتش عن حبيبته المثالية إنما الضائعة. يُصادف عقبات كثيرة، يتغلّب على مواقف محفوفة بالمخاطر، وفي النهاية يجد محبوبته ويمتلكها. لكن مع أنّ سائر عناصر حكاية الجان حاضرة في (*لوليتا*)، هي حاضرة في شكل كابوس، غير مقبولة بالنسبة لحكاية الجان. البراءة، الحكمة، والأذى العَرَضي لحكايات الجان يُمكن ملاحظته هنا أيضاً، مُشوّهة وأُعيدت سباكتها في شخصية لوليتا المعقدة. سجينةً على غرار لوليتا، مكوّنات حكاية الجان الخالصة هذه تبدو كأنها تفقد بريقها السحري، الغبار العابث الملّطخ بالحزن الناضج للوعي بالذات. البيئة المتخللة لحكاية الجان لا يمكنها أن تجعل القصة مُحتمَلة أكثر إلا أنها تستطيع فقط أن تقوّي الكآبة.

إذا كانت مغامرة الحبكة لا تملك نهاية سعيدة، الشيء نفسه لا يُمكن أن يُقال تماماً عن الرواية ذاتها. يوظف نابوكوف بنحو ماهر عناصر حكاية الجان كما يُشير همبرت في السطور القليلة الأخيرة من الرواية: «إني أفكر في الثيران المخصية والملائكة، سر الصبغات الثابتة، السونيتات النبوئية، مَلاذ الفن».[2] لا يكمن السحر في

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٤ - ك .

(٢) م. س.، ٣٠٩ - ك.

المغامرات ذاتها، إذاً، بل في الطريقة التي تُقدّم بها هذه المغامرات. إن طبيعة حكاية الجان في الرواية تم تحويلها من مواضيعها إلى بناء الرواية. في الحياة الواقعية، الموت نهاية محتومة لكلّ قصة، إلا أنّ الإمكانات اللامحدودة لحكاية جان ساحرة تظل متوافرة. الفن يفيض بالإمكانات؛ الفن وحده الذي يستطيع أن يتحدّى التقييد التام للموت. لو كانت للرواية نهاية سعيدة، فالسبب هو أنّ همبرت ينجح في تخليد نفسه ولوليتاه في نصه؛ هذا هو اتحادهما رديء النوع. الإمكانات التي لا حدود لها للمخيلة الإنسانية باستطاعتها أن تخلقَ قصيدة رفيعة المستوى من أيّ تفاهة أو أن تجدَ السعادة في كلّ حزن؛ في الاعتراف بالحالة الإنسانية، الخيال يراوغ اليأس اللانهائي. كيف؟ حكايات الجان تُجمّل انتصار الخيال على أحزان الحياة الواقعية. عقب الخفة والنشاط الأوليين الناتجين عن قراءة (*لوليتا*)، التحليل اللغوي للمواضيع الرئيسة والبناءُ يساعدنا في كشف كيف أن تحفة نابوكوف هي في الوقت نفسه واقعية جداً ومراوغة جداً.

مُخاطباً هيئة المُحلّفين، يقول همبرت: «أحاول أن أصف هذه الأشياء لا لكي أحياها من جديد في البؤس اللامحدود لحاضري، بل كي أفرز جزء الجحيم عن جزء الجنة في ذلك العالَم الغريب، المروِّع، المُثير للسخط - حب الحورية الصغيرة. الوحشي والجميل يلتحمان في نقطة واحدة، وإنّ ذلك الحد الفاصل هو الذي أود أن أثبّته، وأحس أني أفشل في القيام بذلك بكلّ ما في الكلمة من معنى. لماذا؟»[1] هذه الكلمات تكوّن الثيمة الرئيسة لـ(*لوليتا*)، وتصنع أحد عناصرها البنائية. يسعى همبرت لأن يفصل جزء الجحيم عن جزء الجنة لمجرد أن يكتشف أنّ فَصلاً كهذا غير ممكن. تبدأ حبكة الرواية هنا وتنتهي في النقطة نفسها. كما رأينا، وعلى خلاف حشد من الروايات المعاصرة الأخرى

(١) م. س.، ١٣٥ - ك.

(بما فيها كثير من روايات نابوكوف، من مثل [دعوة *إلى قطع رأس*] و[*نار شاحبة*])، (*لوليتا*) تتخذ على ما يبدو شكلاً روائياً تقليدياً أكثر. إذا ما تمسكنا بالتسلسل الزمني، (*لوليتا*) تمتلك مظهر رواية واقعية، في تقليد تورغنيف، تولستوي، وتشيخوف لكن - موازيةً لتقليد الواقعية - يوجد هنالك تقليدٌ آخر يتعلّق بروايات السخرية السوداء، والروايات (البيكاريسكية) التي تتناول حياة المتشردين التي دوّنها كتّاب عظام من مثل لورنس شتيرن في بريطانيا، دينيس ديدرو في فرنسا، ونيكولاي غوغول في روسيا. نابوكوف يمتلك إجلالاً أكبر لهذا التقليد.

وصف نابوكوف أسلوب غوغول السردي باعتباره انتقالاً في حركتين، حركة مفاجئة وانزلاقاً، إنه «انفجار غنائي يجرفك إلى الأعلى ومن ثم يجعلك تسقط بضربة قوية في فتحة الفخ التالية».[1] في كتابه المُخصص لغوغول، يُشير نابوكوف إلى الكاتب باعتباره مخلوقاً غريباً، لأنّ «العبقري يكون غريباً على الدوام»، لأنّ الأدب العظيم «يطوف حول حافة اللامعقول»؛ يصف كيف أنّ «پوشكين المستقر، تولستوي الواقعي، [و] تشيخوف المحصور» اختبروا لحظات من «التبصر غير العقلاني هو في الوقت نفسه جعل الجملة غير واضحة وأفشى معنىً سرياً يستحق التغيّر البؤري المباغت». بالنسبة لنابوكوف، غوغول يكون في أفضل إبداعه حين «يتسكع بسعادة على حافة هاويته الخاصة». العبث هو مصدر إلهام غوغول، مع أنه ليس «الغريب أو الكوميدي» أو «شيئاً يُثير «ضحكة خافتة أو هز الكتفين بلا مبالاة»: إن «هاوية» غوغول هي هاوية تراجيدية تقريباً (كما في [*الأرواح الميتة*])، وإن استعماله للعبث «مرتبط بأعلى الطموحات مقاماً، بأشد العذابات، بأقوى العواطف».[2] في الواقع، هذه الهاوية هي ما يقبع في قلب الحياة،

---

(١) نابوكوف، «*نيكولاي غوغول*»، ١٤١ - ك

(٢) م. س.، ١٤٠ - ك.

وفراغُ نابوكوف بناءً على ذلك يستقي من التقليد الغوغولي العائد للأدب الروسي في القرن التاسع عشر. يوجد عدد من الثقوب والثغرات في السطح البنائي لأعمال غوغول الغائبة عن الأنظمة الشائعة للواقعية. هذه الشقوق والثغرات تؤدي إلى تراكيب خاصة؛ في روايات غوغول ما يُفسد بناء القصة هو بشكل أوليّ القصة ذاتها (أو بكلمات أخرى، أسلوب سرد القصة)، كما هي الحالة في آثار نابوكوف أيضاً. ونتيجة لذلك، هذا الأسلوب السردي يشوّش ليس فقط واقع الرواية بل واقع العالم الخارجي أيضاً. أو، كي نكون أكثر دقة، إنه يشوّش إدراكنا لحقائق الحياة اليومية، وتهشم العالَم التقليدي للقصة. والأهم، إنه يزعزع القارئ الذي لم يألف سوى الحياة العادية وإعادة إنتاجها المخلص في الفن القصصي.

حبكة (*لوليتا*) تمزج جوانب من واقعية تولستوي مع عناصر من الشعور العميق بالعبث العائد لغوغول وشغف نابوكوف الواضح بعرض العملية الإبداعية. (*لوليتا*)، شأنها شأن معظم روايات نابوكوف، تمزج التراجيديا بسخرية التراجيديا، وهكذا تتحرّك الحبكة، بنحو لا مفرّ منه، بمحاذاة هذين الخطين المختلفين. توجد تعقيدات أخرى أيضاً: (*لوليتا*) تحمل أسلوب رواية الاعتراف وكذلك مظهر قصة بوليسية، وتكتمل بمَشاهد المطاردة والهرب. الأحداث تُروى بحسب تسلسلها الزمني، مع ذلك هذا السرد الخطي يُشوّش باستمرار. حبكة نقطة الانطلاق تُغرق القارئ في عالَم غير خطي ومتباين. انتقالات عقل همبرت واستطراداته المستمرة في الماضي تنحرف مُسبقاً إلى الحركات الخطية (والمادية) للشخصيات من نقطة إلى أخرى. مع أن فراغات الحاضر مملوءة بـ(ومُفسرة من قبل) الماضي، الماضي يُعيق مراراً الحركة الواضحة للأمام العائدة للرواية. كلّ مَشهد من مَشاهد الرواية يحتشد بظلال متباينة من الضوء والظلام، أو انقطاع التسلسل الكرونولوجي الذي يُعطي الانطباع العام بالتأمل النوستالجي والوجداني. إن خطية

الفعل تفسح الطريق لخيار نابوكوف اللولبي، والحبكة البسيطة لـ (*لوليتا*) تحتضن تقليدين من تقاليد السرد القصصي، ازدواجية طابعين (الجاد / الساخر)، و، أخيراً، ازدواجية قصتين مختلفتين: همبرت يروي قصته أساساً بغرض شرح (و، بالطبع، تبرير) قتله لكولتي؛ القصة الحقيقية التي تُروى، في الواقع، هي قصة حبه للوليتا. حبكة الرواية تُتيح للقصة الحقيقية أن تُظهِر نفسها وراء القصة البديهية (مقتل كوِلتي). الحبكة تُسلّط ضوءاً على الثيمة الرئيسة: جريمة همبرت الحقيقية ليست مقتل كوِلتي بل طبيعة علاقته بلوليتا.

وفيما ينتقل همبرت ولوليتا باستمرار من فندق إلى آخر، «يهربان مراراً» لأنّ كوِلتي يطاردهما (مع أنه في هذه الفصول من الرواية لم يكن همبرت قد تعرّف بعدُ إلى كوِلتي)، الترّقب في هذا القسم من الرواية (كما يحدث في أيّ جنس روائي يحتوي على مطاردة) يُخيّم السؤال المتعلّق بمَن الذي سينتصر. همبرت أم كوِلتي؟ كوِلتي ناجح و، عملياً، يسرق لوليتا من همبرت. إلا أنّ هذه النتيجة لا تشتمل على نهاية. لماذا؟ ثانية، لأنه توجد هنالك قصتان تعدوان جنباً إلى جنب، تتحرّكان قُدُماً (على الأقل) في مستويين. كوِلتي يدخل البناء في بداية الرواية، على وجه الدقة بديلاً عن همبرت؛ كوِلتي، توأم همبرت، بنحو جليّ مُذنب بسبب علاقته مع لوليتا. إنه في مرآة كولتي بالضبط يُجبر همبرت أخيراً على أن يكون وجهاً لوجه مع إثمه (الاسم كوِلتي Quilty يستحضر كلمة «مُذنب» "Guilty").[1] من اللحظة التي تمضي فيها لوليتا، يُطاردها همبرت. مع أنه يعرف لماذا فقدها، لا يعرف كيف؛ دائرة المطاردة والهَرَب تستمر. لكن الآن كولتي يحمل عبء الذنب، همبرت هو بالفعل عاشق «غير أناني». ولمّا يجد همبرت لوليتا أخيراً، مع ذلك لا يوجد استنكار. لوليتا ترفض همبرت، بما أنها لا ترغب في

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٢ - ك.

أن تشارك حياتها معه، لذا فالسؤال يتغيّر: ماذا يستطيع أن يفعل عاشق مُخلص باستثناء أن يثأر من المسخ المذنب؟ هذه مطاردة أخرى من دون نهاية متقنة. كونه قرأ مقدّمة المحرر، القارئ يعرف أصلاً كيف تنتهي الرواية. مَشهد القتل هو أساساً مَشهد هزليّ الطابع، غير أنّ مقتل كولتي على يد همبرت مساوٍ لهمبرت نفسه وهو يُقتل. الرواية، أيّ رواية، لا تتكون من الحبكة وحدها.

٥: وجهة النظر

في (*لوليتا*) القضايا التي تتعامل مع وجهة النظر، من مثل الحبكة، هي قضايا معقدة ومن الممكن أن تكون مُضلِّلة. تبدأ الرواية بمقدّمة كتبها الدكتور جون راي (John Ray)، وهو حاصل على شهادة الدكتوراه، متخصص مزعوم في علم النفس. يشرح قائلاً إنه عقب موت همبرت في السجن، راي طلب منه ابن خاله، محامي همبرت، أن يحرر مخطوطة (*لوليتا*). ربما اختاره ابن خاله البارز، يشرح، لأنه حاز توّاً «جائزة البولنغ» "Poling Prize" عن عمل متواضع («هل المعاني مفهومة؟») حيث نوقشت خلاله حالات مُروِّعة وإساءات. برهنت مهمتي على كونها أبسط مما توقّعه أيّ واحد منا.[1] وهكذا في البداية نرى الحبكة من خلال ما يُسمى بعدسة الدكتور راي «العلمية». الدكتور راي يمزج الجعجعة واللغة عديمة النكهة مع انفجار شاعري وعاطفي مفاجئ. إن مسألة المقدّمة، أيضاً، لا تقتصر على التهكم وسخرية نابوكوف المألوفة من علم النفس. الدكتور راي يوفر تفسيراً إضافياً لمن يدعوه «قراء عتيقي الطراز يُريدون أن يتبعوا مصائر الأشخاص «الحقيقيين» [علامات الاقتباس تعود إلى علامات اقتباس الدكتور راي]

---

(١) م. س.، ٣ - ك.

وراء [القصة الحقيقية]».[1] لذا هنا «الواقع» - من وجهة نظر نابوكوف، دوماً، وفقط، «الواقع» كما رآه الكاتب - يُرى من وراء فاصلين مختلفين. الدكتور راي يكشف عملياً نهاية الرواية، شيئاً ما «القراء عتيقو الطراز» ربما يُفضلون ألا يعرفوه لمّا يبدأون بالمطالعة. هذه كلّها أحابيل وضعها نابوكوف: الشيء الوحيد الذي يكتشفه القارئ هو أنّ همبرت «المخبول» قد ارتكب جريمة قتل. وبمساعدة بعض المؤشرات، يستطيع القارئ أن يعرف بالحدس أنّ لوليتا لم تعد على قيد الحياة. هذا هو كلّ شيء. القارئ يتعين عليه أن يصل إلى نهاية الكتاب كي يكتشف أنّ همبرت هو ليس (وهو فعلاً) قاتل لوليتا.

من بين أسماء الشخصيات التي يُقدّمها الدكتور راي في تقديمه هو اسم زميلة كولتي، سيدة ڤيڤيان داركبلوم. الدكتور راي يشرح لنا قائلاً إن سيدة داركبلوم كتبت سيرة ذاتية، (*تلميحي*).[2] المسألة هي أنّ اسم هذه الكاتبة هو، في الحقيقة، تحريف لاسم كاتب معين نشر سيرته الذاتية بقلمه قبيل نشر (*لوليتا*): ڤلاديمير نابوكوف. تغيير اسم نابوكوف ليس من دون سابقة: نصادف سيدة ڤيڤيان بادلوك في (*ملك، ملكة، خادم*)، وڤيڤيان بلودمارك، التي ميدانها هو الفلسفة، في (*تكلّمي أيتها الذكريات*). ڤيڤيان داركبلوم توفر أيضاً هوامش كتاب لرواية (*آدا*). في عنوان كتاب ڤيڤيان داركبلوم، (*تلميحي*)، كلمة «تلميح» "cue" بصرف النظر عن كونها إشارة إلى الحرف الأول في اسم كولتي "Quilty"، تقودنا مباشرة للوراء إلى نابوكوف. وثانية، نحن نتعامل مع الاسم الشخصي للكاتب، ربما لأنه في البداية كان ينوي نشر (*لوليتا*) باسم مستعار. نابوكوف ثانية يختبئ وراء قناع ضمن نص روايته. مع أنّ وجهات النظر التي تم التعبير عنها في المقدّمة هي وجهات نظر الدكتور

(١) م. س.، ٤ - ك.
(٢) م. س.، ٣٢٣، هوامش أپيل، من أجل شرح إضافي لڤيڤيان داركبلوم - ك.

راي، نصادف غالباً إشارات تستحضر كاتب الرواية، ومُبدع الدكتور راي.

يشرح الدكتور راي قائلاً إنّ «العمل الفني الرائع يكون أصيلاً بالطبع، وهكذا بحُكم طبيعته ينبغي أن يأتي كمفاجأة صادمة تقريباً». الدكتور راي «ليس له نيّة في أن يُمجد» همبرت. إنه يعترف قائلاً إن همبرت «رهيب»، وإنه نموذج لـ«الجذام الأخلاقي» ومزيج من «الضراوة وخفة الظل» الذي يكشف نوعاً من «البؤس الأعظم أغلب الظن، إلا أنه غير مُوصِل إلى السحر». إنه «متقلّب بصورة مُملة». آراؤه العَرَضية عن أميركا، منظرها الطبيعي وشعبها «مُضحكان». إنّ «الصدق المستميت الذي ينبض عبر اعترافه لا يعفيه من آثام المكر الشيطاني». لكن «يا للسحر الذي يستطيع فيه كمانه الغريد أن يستحضر رقة، حناناً نحو لوليتا بحيث يجعلنا نبتهج بالكتاب في حين نبغض مؤلفه!» هكذا يختم الدكتور راي - الذي حتى هذه اللحظة بدا مهتماً فقط بالمسائل السيكولوجية الذي تبدو آراؤه الهزلية مضحكة نوعاً ما لقارئ اطّلع جيداً على شك نابوكوف في علم النفس - يختتم مقدمته بهذا «التاريخ الشخصي» المطمور في اعترافات همبرت وبمقالة عن الفوائد التربوية للكتاب.[1] هذا الشيء يزوّد نابوكوف بفرصة مثالية للهجاء. وجهة نظر الدكتور راي تحقق هدفين قبل أن تبدأ الرواية: أولاً، القراء يُمنَحون صورةً وصفية لهمبرت باعتباره الشخصية الروائية، وثانياً، نُقدَّم إلى قضية التباين الرئيسة (الجمال والفساد الخُلقي لشخصية همبرت). مَن يستطيع أن يُقدّم راوي الرواية غير الجدير بالثقة أفضل من راوي المقدّمة غير الجدير بالثقة؟ مهما يكن من أمر، يلخّص رأي الدكتور راي الشخصي بنحو بليغ الطابع الإجمالي للرواية بأفضل طريقة ممكنة: دمج «ضراوة وخفة ظل» همبرت وهو يُشير إلى «بؤسه الأعظم»، على سبيل المثال.

---

(١) م. س.، ٣ - ٦ - ك.

(*لوليتا*) تُروى بلسان الشخص الأول المُفرد. الراوي، على أية حال، هو أكثر من مُفرد. إنه يمتلك شخصية متعددة الطبقات، مثلما يمتلك سرده. همبرت، مثل راوي أيّ رواية - يخلق جو الرواية. غير أنّ جزء الجحيم في همبرت لا يُمكن فصله عن جزء الجنة. إنه عاشق فضلاً عن كونه قاتلاً. إنه يخلق تراجيديات، إلا أنه أيضاً عذبته التراجيديات. راوي (*لوليتا*) يُسحر القراء ويُبقيهم عند مسافة كافية بحيث يستطيعون أن يتوصّلوا إلى استنتاجات مختلفة عن استنتاجات همبرت. إنّ تعبير «الراوي غير الجدير بالثقة» يُشير بالضبط إلى راو من هذا النوع. يختبر همبرت شغفاً استحواذياً، غامراً؛ القصة بأكملها تُروى من تلك الزاوية بالذات. هذه الزاوية، أو المنظور، تُرسَم بطريقة ما بحيث إنّ القارئ، فيما يكون قد استغرق في شغف همبرت، لا يتجاهل التراجيديا التي يخلقها. هذا يشبه موقف القارئ في (پنين)، حيث نطّلع على أسرار وجع پنين وكربه على الرغم من صلابة الراوي في وصفهما؛ القارئ يرى ما وراء أنانية الراوي. كما أنه شيءٌ يُذكّرنا بـ(*نار شاحبة*)، حيث على الرغم من حيل كينبوت، الراوي، نتمكن من معرفة كيف يفكر شيد. في (*لوليتا*)، تؤدي تمثلات الراوي وظيفتها بشكل حساس، وبذلك تُتيح لنا أن نُلاحظ شخصية همبرت الخاصة إزاء ما يُفشيه همبرت نفسه من أسرار بوصفه راوياً. على سبيل المثال، همبرت ليس أوروبياً فقط، هو أيضاً رجلٌ مهذب جداً ووجهات نظره هي بأية حال غير مهمة أو لا تستحق التعريف. على الرغم من رأي الدكتور راي، انتقاد همبرت لـ(*الخِسة*) التي تُهيمن على حيوات الأميركيين من مثل شارلوت لها شيء مناسب وجميل، حتى إذا كانت آراؤه النقدية تفتقر إلى المشاركة والوجدانية والعاطفة. على كلّ حال، المنظور البنائي يُمكّن القارئ من رؤية كلّ ما يراه همبرت، وزيادة على ذلك.

في (*لوليتا*)، النوافذ التي تبقى مغلقة أمام همبرت تنفتح وتجعل

القارئ يطّلع على تعقيد شخصية همبرت. تفتقر فكرة ريتشارد رورتي عن الخطيئة إلى الفضول في نافذة واحدة من هذا الطراز. يناقش النقاد مشهداً أغلب الظن بطول جملة واحدة لأنّ نابوكوف نفسه، في خاتمته لـ(*لوليتا*)، يُشير إليه باعتباره لحظة رئيسة في الرواية، مُضيفاً أنّ ذلك استغرق منه شهراً من العمل: «في [كاسبيم][1] أعطاني حلّاق مُسن جداً تسريحة شعر معتدلة الجودة للغاية: ثرثر عن ابنه الذي يمارس لعبة البيسبول، وكان، في كلّ انفجار، يبصق في عنقي، وبين الفينة والفينة يمسح نظارته بالملاءة – الدثار العائد لي، أو يقاطع العمل المرتعش لمقصه كي يُظهر قصاصات جريدة باهتة اللون، وهكذا كنت قليل الانتباه جداً بحيث إنني صُدمتُ لمّا عرفتُ، حين أشار إلى صورة فوتوغرافية على حامل وسط مستحضرات التجميل الرمادية الموغِلة في القِدم، أنّ الشاب لاعب الكرة ذا الشاربين قد فارق الحياة منذ ثلاثين عاماً».[2] إن قلّة انتباه همبرت تدلّ عليه: قلّة انتباهه أو اعتباره إلى يأس الأشخاص الآخرين، إلى ابن شارلوت المتوفى، و، بالطبع، إلى لوليتا.

من المهم أن نتذكر أنّ الراوي يُخاطب جمهوراً. إنها نية همبرت في استعمال «هذه الملحوظات التراجيدية» في محكمة قانونية، أمام هيئة المُحلّفين الذين سيحكمون عليه. بين الفينة والفينة يتحدّث إلى هيئة المُحلّفين مباشرةً، إنما ليس بطريقة تفاعلية، وطابعه هو طابعٌ هجائي بطريقة متماسكة. بما أنه ليست هنالك هيئة مُحلّفين، القارئ رويداً رويداً يفترض ذلك الدور، وفي الختام تُعهَد إليه مهمة التوصّل إلى حُكم. في مستهل الرواية، يدعو همبرت «سيدات وسادة هيئة المحلّفين» ويندم لأنّ «الملائكة» لم تتحمل حبه النقي وخطفت أنابيل

(١) كاسبيم: مدينة مُتخيّلة في الولايات المتحدة الأميركية – م.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٢١٣ – ك .

منه. لكن في نهاية النصف الأول من الرواية يهتف قائلاً، «أيها البشر، احضروا!» ويُشير إلى «أعضاء هيئة المحلّفين المحترمين» باعتبارهم «مُجنحين».[1] هذا يقوّي ثيمة الجنة والجحيم، والطريقة التي تمّ فيه تقسيمهما. وهكذا القارئ الذي تعرّف إلى وجهة نظر همبرت يجد نفسه في مقعد إصدار الحكم، سواء أكان بمشيئته أم لا. القاضي يجب أن يكون نزيهاً غير أنه في النهاية يجب أيضاً أن يقف إلى جانب معين، ومهما يكن هذا الجانب، سُحِب القاضي إلى داخل الرواية بمظهر شخصية أخرى، متشابكاً في مصير بطل الرواية. هذا يستدعي ثيمةً مألوفة إلى الذهن: العلاقة بين الكاتب وقرائه. كما رأينا في روايات أخرى من تأليف نابوكوف، الطابع هنا هو طابعٌ جاد ومتهكم في الوقت نفسه. إنه يخدع ومع ذلك يُقنع قراءه و، في الوقت نفسه، يسخر منهم.

همبرت، في فندق (الصيادون المسحورون)، يتوسّل إلى القارئ أن يتخيّله: «لن أوجد إن لم تتخيّلني»،[2] يقول. وفي مكان آخر، يقتبس من «كُتّاب أعظم» منه كي يُبرهن على ما قاله هو: «دع القراء يتخيلون»، إلا أنه يستطرد قائلاً، «في الفكرة الثانية، ربما أعطي أيضاً تلك الأخيلة ركلة في السروال الداخلي».[3] أيبل يحصي ما لا يقل عن تسع وعشرين مرة في الرواية يُخاطب فيها همبرت القارئ بصورة مباشرة، باستثناء لمّا يخاطب هيئة المحلّفين، الجنس البشري عموماً، أو حتى سيارته. إن ممارسة همبرت المتعلّقة بالتكلّم بصورة مباشرة إلى القارئ تعاكس فكرة هنري جيمس الواعية بذاتها العائدة لشخصية روائية أخرى تكون «المخابرات المركزية» أو «مركزاً حساساً».[4] أو في

---

(١) م. س.، ١٢٤ - ١٢٥- ك.

(٢) م. س.، ١٢٩ - ك.

(٣) م. س.، ٦٥ - ك.

(٤) م. س. فيما يتعلّق بتنظير جيمس بشأن وجهة النظر، انظر مقدمته لـ «بورتريه لسيدة» (١٨٨٠) - ك.

الحقيقة القصة التي تمضي قُدُماً من دون التدخّل الواضح للكاتب لأن الشخصية قوية جداً. هذا الشيء يتم القيام به بواسطة تقنية الإظهار، وليس الحكي، بفكرة أنّ المخاطبة المباشرة تُتلف الجو الواقعي للسرد وتؤكد، بنحو لا مفرّ له، على الحقيقة القائلة إن القصة ما هي إلا وسيلة، وَهْم. (*لوليتا*) تدفع إلى الواجهة خديعة نابوكوف المتعلّقة بتكبير التباينات في الوسائل السردية. كما لاحظ كثير من النقاد، الراوية تسخر من التقاليد الأقدم من الفن القصصي، تحوّل المفارقات التاريخية المتعمدة. بكلمات أخرى، نظرية «المركز الحساس» العائدة لجيمس، كان القصد من ورائها أن تُبقي بُعداً عائداً للمؤلف، هذه النظرية معكوسة في (*لوليتا*)، وتُربِك القارئ في داخل إشكالات نابوكوف المتعلّقة بوجهة النظر والموقف. (*لوليتا*) مثل رقعة شطرنج بين الكاتب والقارئ؛ القارئ لا يستطيع أن يبقى مُحايداً، وقواعد اللعبة تنبثق من داخل اللعبة نفسها ومن هنا لا صلةَ لها بتوقعات القراء.

العلاقة التي يؤسسها الراوي مع القارئ تصل إلى نقطة ما حيث يكون بمستطاع همبرت أن يصيح «قارئ! [*Bruder!*][١]» هذا يُلمّح إلى قصيدة بودلير المعنونة «إلى القارئ» من مجموعته الشعرية (*أزهار الشرّ*) حيث يخاطب قارئه «المنافق» بوصفه «شبيهي - شقيقي».[٢] في العلاقة بين الراوي والقارئ، توجد هنالك دوماً في آن واحد عناصر ظاهرة ومُستترة. في جُلّ الروايات التي أنتجها نابوكوف بعد هجرته إلى

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٢٦٢ - ك. Bruder كلمة ألمانية تعني شقيق - م.

(٢) م. س.، lviii - lvii، مقدّمة أبيل، "Reader! *Bruder!*"، أفضل شعر لبودلير هو البيت الأخير من قصيدته المعنونة "Au Lecteur" (إلى القارئ) وتخدم بوصفها مقدمة لكتابه (*Les Fleurs du Mal*) (١٨٥٧) - ك. شبيهي - شقيقي: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي الأصل mon semblable, mon frère . والأرقام الرومانية تعني: (٥٧ - ٥٨) - م.

أميركا، بخاصة في (*لوليتا*)، كُشفت العلاقات الظاهرة والحقيقية معاً. في (*لوليتا*)، الراوي ليس فقط يستوعب القارئ في الرواية ويدعو ذلك القارئ كي يمرر حُكماً ما، لكنه في نهاية الأمر يُقنع «القارئ الجيد» كي يواجه ذاته المخفية. إنه لمن السهل أن تحس بالحزن على طفولة لوليتا الضائعة وأن تشجب آثام همبرت، لكن كيف يُمكن في الوقت ذاته أن تُنهي الرواية ولا تكون متورّطاً عاطفياً مع همبرت، أن تكون شريكاً في الجريمة بشكل من الأشكال؟ وكيف لا تقع في الشرك بفعل «جِدّية» الدكتور راي، مُحرّر المخطوطة؟ في الحقيقة، حتى القارئ لا يتمالك نفسه عن أن يكون جاداً. القارئ الجاد يتقبل بنحو لا مفرّ منه، على الأقل في بعض الأمثلة، الإحساس بـ«التعاطف» مع همبرت. «قارئ! [*Bruder* !]» هل إنّ هدوء بال القارئ هو أقوى إشارة في النهاية إلى الذنب؟ القارئ الملتزم بالمبادئ الأخلاقية قد يضع نفسه في موقف لإصدار حُكم، ربما يُعَد بريئاً، لكن، يا ترى، مَن هو بيننا بريء فعلاً؟

٦ : الزمان، الفضاء، الجو

في (*لوليتا*) يتقدّم السرد في صيغة استعارية، وهي خاصية يُمكن ملاحظتها في روايات نابوكوف الأخرى، أيضاً. في (*لوليتا*)، على أية حال، البناء الاستعاري ليس فقط وسيلة شكلية. بالأحرى، إنه ينشأ من عمق التناقض الرئيس للرواية. بصرف النظر عن البناء، الاستعارة أيضاً تُشير إلى الآصرة بين طرفَي العلاقة. في (*لوليتا*)، الجانبان يبدوان كأنهما ليس فقط لا صلة بينهما بل يبدوان متناقضين؛ ومع ذلك، كلّ واحد منهما هو انعكاس للآخر. الجنة تُرى في الجحيم، والجمال تتم ملاحظته في القُبح. الحنان والقسوة يتم التعبير عنهما في تناقض. تبدو حبكة الرواية كأنها متسلسلة، إلا أنّ السرد اعتراف (والاعتراف في

البداية هو نفسه غير تقليدي في كشف النهاية، التي تكون معروفة فقط في نهاية الحبكة المتسلسلة التقليدية) أو، بكلمات أخرى، الشخصية: العنصران الذاتي والموضوعي يمتزجان. ينقل همبرت شخصية لوليتا بمساعدة الحاضر، الوقت الحاضر بمساعدة الماضي، والعالَم المادي بمساعدة ما هو غير مادي. من الناحية الثانية، ما يُثيره هوميره يتجاوز الأسلوب السردي. ليس فقط أنه لم يُبذَل جهد كي يُزال، أو حتى أن يُرفع، حجاب الراوي (كما يحصل في الروايات التي تدّعي أنها ذاتية بكلّ معنى الكلمة)، لكن، على العكس، التوكيد يُوضَع على الهالات التي تطوّق الشخصيات الأخرى كما يصفها همبرت.

مقدمة الدكتور راي تُعقد أكثر هذه الازدواجية الاستعارية. وقت همبرت الحاضر هو، في الحقيقة، الماضي. القارئ يطالع الكتاب بعد أن تكون قد تُوفيت كلّ شخصياته الرئيسة. نطالع كلمات الراوي، التي خاطب فيها هيئة المُحلّفين والقارئ لمّا لم يعد هناك راوٍ. في الوقت الذي يتوسّل فيه همبرت عطفَ القارئ، يكون قد فات الأوان؛ لم يعد يحتاج إليه. أليس هذا مقياساً لنجاح همبرت؟ رغبة همبرت الأساسية هي أن يحصل على مَدخل إلى الماضي ويُحوّل المستحيل إلى الممكن. إنه لا يتقبل الحقيقة القائلة إنّ الماضي يوجد فقط في الذاكرة. إنه يُريد أن يُعيد اختراع الزمن مع أنه يتوق للخلود. إنه يُريد أنابيل الماضي في لوليتا الحاضر. لكن المستحيل لا يُمكن أن يُحوّل إلى الممكن، فالماضي لا يُمكن استرجاعه. حتى همبرت لم يعد همبرت الماضي. مع ذلك المرايا الاستعارية التي تواجه كلّ واحدة منها الأخرى سوف تتألق وتومض طوال الأبدية. في الفن، إنها حيّة على الدوام. أنابيل الميتة تحيا في لوليتا، التي تواصل العيش، ولوليتا الميتة، في نهاية كلّ شيء، هي أنابيل. همبرت، يصطنع، في حاضر أبديّ، ماضيه الضائع وحاضره المتبخر، فردوسه وجحيمه. بهذه الطريقة، يُخلّد الاثنين معاً: ماضيه وحاضره.

بحسب الدكتور راي، أقامت لوليتا في قرية صغيرة نائية في الشمال الغربي تُسمى [غرَي ستار] (ثانية، المكان يُسميه نابوكوف «عاصمة الكتاب»)، سُميت كما لو أنها مُغلّفة بالسديم. في الصفحات القليلة الأولى من كتابه، يستحضر همبرت موعده الأول مع أنابيل. كلاهما في سن الثالثة عشرة، يلتقيان في بستان ميموزا في حلكة الليل. أنابيل تجلس في موضع أعلى من موضع همبرت، وفوقهما، «حفنة من النجوم توهجت بنحو باهت». يشاهد همبرت وجه أنابيل في السماء، الآن يستذكر «سديم النجوم، الدغدغة، اللهب، المَن العسلي، والوجع ظلّ يلازمني، وتلك الفتاة الصغيرة بأطرافها الساحلية واللسان المتوهّج تسكنني منذ ذلك الحين».[١] قرب نهاية الرواية، لمّا يلتقي الاثنان، لوليتا وهمبرت، لآخر مرة، تُخبره أنها هي وزوجها سوف يطيران إلى جوپتر (أو، على الأقل، همبرت يسجل اسم المدينة بوصفه جوپتر).[٢] في ملحوظة، يُضيف أپيل أنهما في الحقيقة ذاهبان إلى جينو (Juneau)، لكنها من الجائز أيضاً أن تكون جوپتر، بما أنّ كلتيهما محجوبتان دوماً بالسديم.[٣] بهذه الطريقة يتوسّع «سديم» الرواية، كما لو أنّ المواقع الأساسية في السرد، حين تكون مرتبطة بلوليتا بشكل من الأشكال، تكون مُغطاة بالسحب الممطرة للضباب. أو كما لو أنّ لوليتا، على غرار أنابيل، هي نجمة بعيدة تنظر إلى همبرت في آن واحد مثل أقرب النجوم وأبعدها. بطبيعة الحال، بالإضافة إلى هذه المواقع الخرافية، مواقع «حقيقية» عديدة تُقدّم أيضاً، وبأسلوب واقعي. أحد الأمثلة هو وصف (و[خِسة]) منزل شارلوت، الذي، في تباين كلّي مع الجو العام لـ(*لوليتا*)، واقعي تماماً ويُمثل شارلوت نفسها.

لا هي عَرَضية ولا عديمة المعنى، هذا الأمكنة الضبابية توفر خلفية

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ١٥ - ك.

(٢) م. س.، ٢٨٠ - ك.

(٣) م. س.، ٤٤٣، ملحوظات أپيل - ك.

لثيمة حكاية الجان في الرواية.[1] محل ولادة لوليتا هو بلدة باسم (پيسكي) الجدير بالاحترام، مُعيداً إلى الذهن كلمة (*pixie*)، التي تعني جن أو جنية.[2] همبرت يفقد لوليتا أخيراً في بلدة باسم مُتخيّل، كاذب، (إلفينستون)، حيث، في المستشفى، لوليتا تخدع همبرت بنجاح وتلوذ بالفرار، يرافقها كوِلتي.[3] اسم (إلفينستون) يُعيد اسم (إلف) (elf) (عفريت) و(إلفين) (elfin) (عفريتي أو فاتن) إلى الذاكرة، وتوجد، بالطبع، سابقة لهذه الصورة: في بداية الكتاب، همبرت يُسمي أنابيل، «العفريت المنحوس الأول في حياتي».[4] همبرت ولوليتا يقضيان ليلتهما الأولى في الطريق في فندق يُسمى (الصيادون المسحورون).[5] كولتي، كما نعرف تدريجياً، يطارد همبرت ولوليتا، يكتب مسرحية بالاسم نفسه، (*صيادون مسحورون*).[6] همبرت، الذي يعتبر نفسه صياداً مسحوراً، يُشير إلى الفندق واسم المسرحية بطرائق متنوعة.[7] في الليلة الأولى، يلاحظ همبرت بقعة ضاربة إلى اللون الأرجواني في عنق لوليتا، «حيث استمتع مصاصُ دماء خرافي استمتاعاً بالغاً».[8] إشارات حكاية جان أخرى تكون مباشرة أكثر. هدية عيد ميلاد همبرت إلى لوليتا هي قصة (*حورية البحر الصغيرة*) من تأليف هانز كريستيان أندرسن،[9] و(پاڤور مانور) العائدة لكوِلتي تقع في (غرِم رود).[10]

---

(١) م. س.، ٣٤٦، ملحوظات أپيل، فيما يتعلّق بلائحة الأسماء - ك.

(٢) م. س.، ٤٦ - ك.

(٣) م. س. ٢٤٦ - ك.

(٤) م. س.، ١٨ - ك.

(٥) م. س.، ١١٧ - ك.

(٦) م. س.، ٢٠٠ - ك.

(٧) م. س.، ١٠٩ - ك.

(٨) م. س.، ١٣٩ - ك.

(٩) م. س.، ١٧٤ - ك.

(١٠) م. س.، ٢٩١ - ك.

يُثير أبيل نقطتين وثيقتَي الصلة في ملحوظاته: أولاً: «مواضيع الخداع، السحر، والتحوّل مثل حكاية الجان». ثانياً، تكرار الأمكنة والمواضيع ووجود ثلاث شخصيات رئيسة تُعيد إلى الذاكرة الهدف الشكلاني وتجانس تلك الحكايات المتعلّقة بالنموذج الأصلي.[١] حبكة (*لوليتا*) تناقض عملية حكاية الجان، على أية حال. همبرت يُقدّم إلى لوليتا نهاية سعيدة («سوف نحيا سعيدين بعد ذلك إلى الأبد»)، غير أنها ترفض عرضه. بعدها أبيل يتعقب الخرافة أو موضوع حكاية الجان في روايات نابوكوف الأخرى، بخاصة تلك البلدان المُتخيّلة: يوتوبيا (بيند سينيستر)، الـ(زِمبلا) في (*نار شاحبة*)، و، الأهم، العالَم المتخيّل تماماً في (*آدا*). وراء هذه البلدان تكمن (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*). إلى نقطة أبيل الأولى، يتعين علينا أن نضيف أنّ عالَم حكاية الجان في (*لوليتا*) هو في حقيقة الأمر العالَم الأناني لعقل همبرت، وهو عالَمٌ يدور حول أنابيل. هذا الشيء يذكرنا بـ(زِمبلا) كينبوت، وهي مملكة لم تكن تنتمي إليه. ما من شخصية روائية قادرة على التصالح مع الواقع، لذا كانت هذه الشخصيات تختلق حكايات الجان الخاصة بكلّ واحدة منها. هذا الأمر هو ما يجعلها شخصيات خطيرة جداً؛ إنها تحاول أن تفرض حكايات الجان العائدة لها على الآخرين، كي تُلغي الحاجز بين الواقع والخيال. ولهذا السبب فإن حكاية الجان (*لوليتا*) تبدو أنها تتحرّك عكس حبكة حكاية الجان التقليدية، ولهذا السبب حكايات الجان العائدة للشخصيات المجنونة في روايات نابوكوف (من مثل همبرت وكينبوت) هي في آن واحد مُغرية ومُدمّرة جداً. توجد فقط مسافةٌ قصيرة بين جنون واحدة من هذه الشخصيات وعبقرية المؤلف، الذي يكون قادراً لاحقاً على اجتياز الحاجز الموجود بين الواقع والخيال. إن هدف الفنان هو أن يحوز

---

(١) م. س.، ٣٤٦ - ٣٤٧، ملحوظات أبيل - ك.

على هيمنة لا نقاش فيها: على الواقع والخيال، على الماضي والمستقبل.

في (*لوليتا*)، الزمان والمكان يعملان بصورة مشابهة، يخلقان منطقتين مختلفتين (الآن / يومئذ؛ «أميركا حقيقية» / يوتوبيا مُتخيّلة)، حتى حين لا يكونان متناقضين، وهما عادة هكذا. من ناحية، الكاتب يُعيد خلق جزء من أميركا بتفصيل واقعي وبدقة كبيرة. ومن الناحية الأخرى، يُغلّف كلّ شيء بغشاوة كي يخلق جواً سحرياً. إنّ نظرة شاملة على الرواية تكشف كيف أنّ موقعاً أو فضاءً يخدم بوصفه ثيمةً مُحددة. وبنحو مماثل، بوسع المرء أن يرى كم هو رشيقٌ تصميم الرواية، كيف أنّ كلّ عنصر من عناصر الرواية يحتفظ بشكله ويحافظ على استقلاله إلا أنه مثل موجة يُسهل تقدّم المكوّنات الأخرى التي تستمر في تكرار أنفسها في البناء العام للرواية. هذا الأمر يُضفي معنىً واقعياً على خيوط حبكة خرافية جداً ويمنح مصداقية حتى حين يبدو عصياً على التصديق. إنه جدير بالثقة لأنّ (*لوليتا*) تمتلك ذكاءً داخلياً، منطقاً سلِساً، يُصبح واضحاً جداً بالطريقة التي تُرسم فيها الشخصيات (على الرغم من أهمية الزمن، الفضاء، والجو).

٧: تصوير الشخصية

إنّ قدرة الكاتب البارع على أن يُطلِع قارئه على الحياة الداخلية أو الصفات العقلية لشخصياته الروائية هي حتماً جزءٌ من حرفته. في حوار مع پنيلوپ جيلييه العاملة في مجلة (فوغ)، يشرح نابوكوف قائلاً إنه بدقة شديدة يبحث ويُميّز «مكوّنات محلية كهذه طالما أنها تُتيح لي أن يُزرِق قليلاً من [الواقع] العادي (كلمة [الواقع] هي واحدة من الكلمات القليلة التي {بحسب نابوكوف} لا تعني شيئاً من دون اقتباسات) في

تخمر الخيال الفردي».[1] على أية حال، (*لوليتا*) تجتذب أكثر من «الواقع» المُصنّع سَلَفاً من قبل الكاتب من أجل هذا التركيب لماضي الشخصية الروائية وخلفيتها السيكولوجية. ماضي لوليتا لم يكن حصراً ماضياً تاريخياً أو فردياً، كانت تمتلك سلسلة النسب المُضافة لماضٍ أدبي، أيضاً. بوسعنا أن نتصوّر لوليتا حين كانت في سن الثانية عشرة، إلا أنّ تقديم تاريخ مُسبق للشخصية الروائية إلى القارئ ليس الهدف الوحيد للأدب. إن وصف لوليتا في الماضي لا يعني ببساطة وصفها وهي في سن أصغر. تكشف الحبكة أنّ لوليتا تمتلك ماضياً خاصاً أو ماضياً أو سَلَفاً مفهوماً بوصفها تجسيداً لحب همبرت الأول: أنابيل. في تزويدها بأسلاف أدبيين، يبني نابوكوف شخصيتها بدعم من الشخصيات الأخرى، من أنابيل لِي إلى أليس في بلاد العجائب.

كي يبني شخصية لوليتا، يجتذب نابوكوف تشكيلة من الصور، التي تبدو في حالة حركة، كما لو أنها في فيلم سينمائي. غير أنّ كلّ صورة من الصور تمتلك أيضاً طبيعة صورة ساكنة، تُصبح ثابتة فيما هي تمر عبر مرشحة عقل همبرت: همبرت، كما نعرف، يفضل أن يُبقي لوليتا سجينة في جزيرة لم يمسسها الزمن. صور لوليتا كلّها بالألوان، تطفح باستعمال لعوب للضوء. اللون الطاغي هو اللون الذهبي؛ تبدو هي دوماً كأنها تشع نور الشمس. لمّا يلتقي همبرت لوليتا أول مرة، كان قد أتى إلى البلدة كي يستأجر حجرة في مَسكن (مكو)، وقد انجذب إلى ذلك المنزل بالذات حين يعرف أن ابنة مالكة المنزل ذات الاثني عشر عاماً هي «حورية صغيرة مُبهَمة». المنزل يحترق حين يسافر بالقطار إلى رامسديل، وشارلوت هيز تعرض عليه أن تؤويه، إلا أنّ همبرت لم يكن مولعاً بغرفتها. سيّان، بما أنه، بحسب قوله، أوروبي مهذب، يقبل

---

(١) م. س.، xl، مقدمة أپيل، التي يقتبس فيها هذا الحوار من مجلة (فوغ) (كانون الأول / ديسمبر ١٩٦٦)، ٢٨٠ - ك.

الدعوة لزيارة لاون ستريت. إنه يكره شارلوت والمنزل، وإن [خِسة] الاثنين تختبر تصميمه في الهرب في أقرب وقت ممكن. لقاء همبرت غير المتوقّع بلوليتا هو لقاء وشيك، غير أنّ المؤلف يجعلنا ننتظر؛ آمال همبرت كانت قد أُحبطت، إلا أنّ المصير يمارس لعبته كي يُغيّر أقداره. شارلوت تُريه غرفة بعد غرفة، في البداية غرفتها، ومن ثم غرفة (لو) - إنه يعتقد أنها تُشير إلى الخادمة - والمنزل غير مرتب أو حتى نظيف؛ إنه يرى جورباً أبيض مرمياً على الأرض، والشيء الوحيد في طاس الفاكهة هو بذرة ثمرة خوخ متلألئة. يلتقط همبرت سراً من جيبه جدول حركات القطار. شارلوت، وهي تلاحظ أنّ همبرت لم يأخذ انطباعاً جيداً عن داخل المنزل، تأخذه خارجاً كي يرى الحديقة، التي تسميها، وهي تحاول أن تكون أنيقة، «الشرفة». ثمة صخب مباغت للخضرة، «وبعدها، من دون أدنى تحذير، موجة بحر زرقاء انتفخت تحت قلبي و، من حصير في بحيرة من الشمس، نصف عارية، جاثية، تُدير ركبتيها هنا وهناك، كانت هناك حبي، حب ريڤييرا، ينظر إليّ من فوق نظارات داكنة». يصف همبرت لوليتا كما لو أنها نفس الطفلة مثل أنابيل: «نفس الكتفين الهشتين، اللتين بلون العسل، نفس الظهر العاري الناعم اللين، نفس الرأس المكسو بالشعر الكستنائي». شارلوت تُقدّم «لو» العائدة لها وتُضيف قائلةً، «هذه زنابقي». همبرت، مسحوراً، يجد الزهور «جميلة، جميلة، جميلة!»[(١)]

في هذا اللقاء، صورة لوليتا تكتفي بالضوء واللون، وهو شيء ثاقب النظر بنحو خاص في عينيْ شخص أمضى وقتاً طويلاً في العتمة. هذا الوصف يبدو كأنه ينتمي إلى العالم «الواقعي»، غير أنه في الحقيقة المنظر اللافت المشمس للحديقة، اللون الأخضر الفاتح للنباتات، واللون الأزرق للبحر هي شظايا من ذكريات همبرت الشبيهة

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٥ - ٤٠ - ك.

بالحلم. الوميض الذهبي للويتا في نور الشمس يندمج مع ماء البركة الأزرق كي يوقظ ذكرى همبرت عن أنابيل. ولهذا السبب من البداية لوليتا وأنابيل كلتاهما صورة واحدة. المَشهد لا يصف شخصية لوليتا ولا ماضيها. بدلاً من ذلك، إنه يُعيد بناء شخصية أنابيل وماضي همبرت. التفاصيل التي تتبع ذلك - «كتفان هشتان، بلون العسل، نفس الظهر العاري، الناعم اللين، نفس الرأس المكسو بالشعر الكستنائي» - لا تصف لوليتا فقط بل أنابيل التي تم تذكرها. في «تنكره البالغ»، يتمكن همبرت من «امتصاص أيّ تفصيل من تفاصيل جمالها البراق، وهذه الأشياء تفحصتها إزاء ملامح عروستي الميتة».
وفي الحال تجلّي مفهوم حكاية الجان يظهر بوضوح؛ همبرت في نشوته يقول إنه يشعر كأنه «مرضعة في حكاية جان لأميرة صغيرة معينة (ضائعة، مخطوفة، مُكتشفة في أسمال غجرية رثة من خلالها ابتسم عريُها للملك وكلب الصيد العائد له)، تعرّفتُ إلى الشامة البنية - الداكنة الصغيرة جداً في جنبها. برعب وبهجة (الملك يصرخ طرباً، الأبواق تدوّي، المرضعة مخمورة)...».[1] همبرت لم يعد صبياً، إلا أنه في وهمه السعيد الأميرة ظلت من دون تغيير؛ إنه يرى نفسه، في قناع، كما لو أنّ همبرت «الحقيقي» لا يزال في سن الثالثة عشرة لا غير. وهكذا لوليتا رُكّبت هنا، مثلها مثل صور همبرت المترابطة في الذاكرة في مركزها. صور لوليتا، يُعاد خلقها على حامل لوح الذكرى، هي قناتنا إلى قلب صورة همبرت الذاتية. الرسام يرسم الرسم والرسم يرسم الرسام.

في «جناح المعرض رقم اثنان» العائد لهمبرت توجد صورة تتحرّك فيها لوليتا ويتراجع فيها تخيّله لأنابيل. ينفتح الجناح وهمبرت عند نافذة الحمام، ولوليتا تُرى في مجال نظرة همبرت إلى أن تغادر هي الإطار.

---

(١) م. س.، ٣٩ - ك.

لوليتا تأخذ الغسيل من الحبل؛ همبرت يبتعد مسافة قصيرة، ولوليتا تأتي لتجلس بجواره على الشرفة. في أول الأمر تلتقط الحصى الكائن بين قدميها، وبعدها «قطعة صغيرة مجعدة من كأس قنينة حليب تشبه شفة مزمجرة - وترميها إلى علبة. پنغ». همبرت يُراهن أنها لا تستطيع أن تضربها مرتين. إنها تستطيع: «پنغ». حين تنهض لوليتا كي تأخذ الغسيل إلى الداخل، تصل شارلوت وتأخذ صورة فوتوغرافية لهمبرت وهو ينظر إليها. هنا نرى لوليتا من خلال عينيْ همبرت وهمبرت من خلال عينيْ شارلوت.[١] تتقدّم الحبكة فيما تنمو هذه الإطارات والأوصاف المتجمدة؛ وما يكاد يمر وقت طويل، حتى يتزوج الاثنان، همبرت وشارلوت. دعنا نعود إلى الوصف المفصل للمَشهد: «ذلك الوميض الناعم فوق صدغها الذي يتدرّج إلى الشعر البُني البراق. والعظم الصغير يرتجف عند جانب كاحلها المكسو بالمسحوق». يلاحظ القارئ عادة فعل الرسم بالكلمات في روايات نابوكوف، بخاصة في (*لوليتا*) و(*آدا*). «تخطيطات» أو رسوم مُفصّلة تجعل حتى رواياته التجريدية للغاية محسوسة. أشار نابوكوف إلى نفسه، أولاً وقبل كلّ شيء، بوصفه رساماً، يُخبر أبيل أنه رسام مناظر طبيعية بالفطرة. في حوار مع إذاعة الـ BBC في العام ١٩٦٢، وصف قضاء معظم النهار في الرسم والتلوين، وكشف حالته المتعلقة بالحِس المتزامن، التي من خلالها رأى حروفاً معينة بوصفها ألواناً، كما فعلت أمه. «إنه يُسمى سماع الألوان»، شرح نابوكوف في الحوار.[٢]

في النصف الثاني من الرواية، بعد وفاة شارلوت ووقوعه في الخطيئة، لم يعد همبرت يتخذ هيئة الرجل القائد بالنسبة للوليتا، ولم يعد يؤكد أو يبرهن على تحكمه بها من دون تهديدات أو مكائد.

---

(١) م. س.، ٤١ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٢٦ - ٢٧ - ك.

همبرت يزور مدرسة لوليتا كي يناقش أداءها الفقير، ومن ثم يجدها في «الفطر»، وهو لقب غرفة الصف «كريهة الرائحة» ذات دمغة السبيدج من قبل السير جوشوا رينولدز فوق السبورة. دراسة لإحدى الشخصيات، الدمغة تصف فتاة صغيرة، حافية القدمين وترتدي فستاناً أصفر، يداها معقودتان على صدرها، تجلس تحت شجرة تنظر بعيداً إلى شيء ما خارج الإطار. همبرت لا يصف الرسم بل يُكشف اسمه: «*سن البراءة*». يصف همبرت بالتفصيل فتاة أخرى تجلس صفوفاً قليلة أمام لوليتا: «عارية جداً، عنق أبيض كالخزف الصيني وشعر مُذهل بلون البلاتين». كانت مستغرقة بشدة في القراءة، «غائبة تماماً عن العالَم وتلفّ بلا نهاية خصلة من الشعر الناعم حول أحد أصابعها». همبرت يجلس بجوار لوليتا خلف ذلك العنق وذلك الشعر مباشرة و«دوللي تضع يدها ذات المفاصل الحمراء، الحبرية، الطباشيرية، تحت المكتب».[1] توافق على طلب همبرت الجنسي فقط بعد أن تضمن خمسة وعشرين سنتاً وموافقة بالاشتراك في مسرحية المدرسة، (*الصيادون المسحورون*)، وهو عمل خصم الرواية كلير كوِلتي. هنا. صورة لوليتا هي جزء من سلسلة منعكسة تضم الفتاة الصامتة في الرسم والفتاة الجالسة والمستغرقة في المطالعة، غافلة عن كلّ ما يجري في صفوف قليلة إلى الخلف. كلّ صورة تعكس الصور الأخرى. وهذه الانعكاسات تُظهِر العناصر المخفية في كلّ صورة - إلامَ تنظر فتاة آل رينولد؟ ماذا تقرأ الشقراء البلاتينية؟ ماذا تفعل لوليتا؟ - إلى حد أنّ همبرت يبدو كأنه يُفسد الثلاث كلّهن. هذا المَشهد، طولُه سطور قليلة ليس إلا ومن دون تفاصيل إضافية، يصف بنحو طبيعي براءة لوليتا، حتى حين لم تعد، ظاهرياً، بريئة: الوصف الوحيد لها هو وصف يديها، بالضبط في اللحظة التي تحرك فيها ذراعها تحت المكتب. بهذه

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ١٩٨ - ك .

الطريقة، صورة شخصية كاملة قد تأسست هنا بطريقة رقيقة إلى أبعد حدّ.[1]

(ف) يصف رواية سبستيان نايت (*الفص الموشوري*) على هذا النحو: «لن أُريك رسم منظر طبيعي، بل رسم طرائق مختلفة لرسم منظر طبيعي، وأنا أثق أنّ انصهارها المتناغم سوف يكشف المنظر الطبيعي كما أريدك أن تراه».[2] شخصية لوليتا، أيضاً، ليست صورة ثابتة، بل هي مجموعة من الصور: فتاة أميركية بريئة، جنية ساحرة، مراهقة فاتنة، وشابة حزينة، وحيدة. كلّ هذه اللوليتات يُمكننا أن نجدهن في إطار الشخصية الواحدة؛ في كلّ لحظة، القارئ تواجهه صورة ثابتة و، في الوقت نفسه، إعادات إنتاجها اللانهائية من خلال بناء [وضع نسخة من الصورة في الصورة[3]] في سرد همبرت. بهذه الطريقة تشق لوليتا طريقها إلى داخل ذهن القارئ وقلبه: هي ليست «حقيقية» بالمعنى الذي تفكر أنت فيه في الحياة العادية، إلا أنها تُصبح حقيقية بالنسبة للقارئ لأنه لمّا يكون الشيء حقيقياً يعني ضمناً أن يكون مُركّباً سهل التمييز مؤلفاً من خصائص مختلفة، خليطاً من التباينات والتناقضات. حورية نابوكوف الصغيرة تدخل الممالك الأسطورية للثقافة، الإنسيكلوبيديات، والقواميس، إلا أنّ شرطها المُسبَق لأن تُصبح حقيقية تماماً هو امتلاكها شخصية فريدة بكلّ معنى الكلمة. في وقت مبكر من الرواية، يُشير همبرت إلى «الطبيعة المزدوَجة لهذه الحورية الصغيرة»، مزيج من «الطفولة الرقيقة الحالمة ونوع من البذاءة المُثيرة للعجب، الذي ينبع من الجاذبية ذات الأنف الأفطس للإعلانات التجارية وصور

---

(١) انظر رَمپتون، «*حياة أدبية*»، ١٠٦ - ١٠٧، لمزيد من المعلومات حول الانعكاس في هذا المَشهد - م.

(٢) نابوكوف، «*حياة سبستيان نايت الحقيقية*»، ٨٢ - ك.

(٣) وضع نسخة من الصورة في الصورة: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي mis en abyme. وهذا المصطلح يعود إلى تاريخ الفن (الغربي) - م.

المجلات، من الوردية الضبابية للخادمات المراهقات في (البلد القديم) (الذي يعبق بروائح زهور الأقحوان المسحوقة والعَرَق)؛ ومن كلّ البغايا اليافعات جداً المتنكرات بمظهر صبايا صغيرات في مواخير الأقاليم؛ وبعدها ثانية، هذا كلّه اختلط بالرقة الاستثنائية الخالية من العيوب التي تتسرب عبر المسك والوحل، عبر التراب والموت، أوه يا إلهي، أوه يا إلهي». [1] في نهاية الرواية، ما يجده همبرت استثنائياً هو أنّ هدفه قد تحوّل إلى شخص فريد حقيقي، وما يُخبرنا به هو أنّ «لوليتا هذه، لوليتاي» تُعرّف رغبة الراوي القديمة، إلى حدّ أنها تكتسب منزلة فوق كلّ شيء آخر، كلّ ما أتى من قبل. [2]

كيف تستطيع الشخصيات التي تُمثل «أساليب تأليف» أن تبدو محسوسة، موثوقاً بها، وقبل كلّ شيء، حية؟ جواب نابوكوف هو أنه يتعين على المرء أن «يعانق التفاصيل، التفاصيل الفاتنة». بادئ ذي بدء، كلّ شخصية من الشخصيات تشكّلت من حول نواة أو لُب، صُنعت من مزيج يضم حالة مؤقتة أو مزاجاً مؤقتاً والكثافة االواضحة لظل أو لون مؤقت. هذه المشاعر والأنماط تُغذي فكرة القارئ عن النواة. تُضاف إلى هذا المزيج مجموعة من التحوّلات خضعت لها الشخصية التي نحن بصددها، تغييرات تُظهِر جوانب متنوعة (أو متباينة) من الشخصية، هذا كلّه لا يُقدَّم في فراغ بل في مواقع محددة جداً خُلقت بعناية تامة وتدقيق شديد. مواقع أحداث (*لوليتا*) هي أكثر من مجرد خلفيات، والزمن ليس فقط أحداث متسلسلة. يبدأ نابوكوف في وصف شارلوت حتى قبل أن تظهر للعيان، من خلال تقديم منزلها. همبرت يسخر من جرس الباب، «شيء خشبي مجهول الاسم بعين بيضاء ذو أصل مكسيكي تجاري، وتلك الحبيبة التافهة من الطبقة

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٤٤ - ك.

(٢) م. س.، ٤٥ - ك.

الوسطى المتطفلة على الفن، [آرلزين][(١)] فان كوخ». هذه [خِسة] لامبالية. صوت شارلوت يسقط بنحو متناغم من الطابق العلوي، مؤكداً كلمة «مسيو» لـ همبرت، مُسقِطة رماد السيجارة من العلو الذي تتكلّم منه. «في الوقت الحاضر، السيدة نفسها - الخُفان، البنطلون الكستنائي، البلوزة الحريرية الصفراء، الوجه المربع نوعاً ما، في ذلك النظام - تنزل درجات السلّم، سبابتها لا تزال تربّت على سيجارتها».[(٢)] هنا، نبرة همبرت الساخرة منسجمة مع الوصف الذي يزوّدنا به. لمّا يصف شارلوت بصورة مباشرة، بكونها «محلولاً ضعيفاً من مارلين ديتريش»، يفعل ذلك «على الفور، كي ينتهي من هذه المهمة العصيبة حالاً». ومع ذلك فإن جوهر شخصية شارلوت نُقل عبر ردة فعل همبرت تجاه الأشياء المحيطة به. شارلوت تُري همبرت أنحاء منزلها، والأثاث والتجهيزات المقترنة بشخصية شارلوت تشي بالصورة الشخصية المزدوجة الأكبر طور التنفيذ التي سوف تتشكّل فيها العلاقات اللاحقة بين مالكة المنزل والمستأجر. من جهة أخرى، يُعطى القارئ رسماً تخطيطياً خاطفاً للوليتا التي لم تُرَ حتى الآن. الراوي هو همبرت، بالطبع، غير أنّ الوصف مُزدَوَج: الراوي بنحو غير مقصود يُفشي معلومات عن نفسه.

طابع اللغة التي يستعملها همبرت هو طابع جوهري لفهمنا للشخصية الروائية. حين يقابل لوليتا أول مرة، صوته الصادح ليس صوتاً غرامياً بل صوتاً شاعرياً. من خلال عاطفة همبرت المتأججة، يجد نابوكوف قصيدة مخبأة في ما هو متكرر يومياً. هوس همبرت بحب الحورية الصغيرة لمّا يحل محلّه حب «لوليتا هذه»، التفاصيل المحددة

---

(١) آرلزين: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي Arlésienne. وهي ست لوحات متشابهة رسمها فان كوخ في آرلز، جنوب فرنسا. عنوان اللوحات الست يعني «السيدة من آرل» - م.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ٣٦ - ٣٧ - ك

حولها تكبر وتغدو مهمة بنحو متزايد. كلّ قطعة من قطع ثيابها، كل صفة من صفاتها، تُصبح قصيدة باستحقاقها. بهذه الانتقالة، همبرت الراوي يُصبح مُلازماً لهمبرت العاشق (على الرغم من تعقيدات شخصيته)، يستولي على قصيدة أدنى حركات لوليتا. ومع ذلك لمّا يفكر الراوي في شارلوت، يكون أسلوبه ضعيفاً، ذاتياً، ومهيناً. وصف همبرت لكوِلتي حافل بالحماسة المسمومة والسخط العادل، المُرصّعة بالصدمة المصطنعة والتشكك. (خط قصة الرواية يتقدّم بسبب كلّ ما يجهله همبرت عن كوِلتي، وما سوف يتوصّل تدريجياً إلى معرفته). يستنبط همبرت من خلال الاختلافات في الطابع بين همبرت الراوي وهمبرت الشخصية الروائية. بوصفنا قراء، نحن نتفاعل مع أسلوب همبرت المتذبذب، هذه الاختلافات لا تعكس الشخصيات الأخرى بقدر ما تعكس شخصية همبرت النزوية. أسلوبه، أيضاً، يضع الأساسات بغرض تقديم شخصيات أخرى. على سبيل المثال، في بداية *(لوليتا)*، يُفصّل همبرت الكتب التي يجدها في مكتبة السجن. من الجليّ، رواية أغاثا كريستي (*جريمة مُعلَنة*) ربما تُفيد في هذا السياق، مثل كتاب پيرسي إلفينستون المعنون (*مُتشرد في إيطاليا*)، وهو استهلال لمدينة إلفينستون (المتخيّلة). مهمة همبرت المعقدة تشتد؛ يصادف (*شخصيات في دائرة الضوء*) مع قائمة بالمُنتجين والكتّاب المسرحيين، ولقطات من مَشاهد ساكنة. إنه يقتبس من صفحة كاملة من الكتاب، بما فيها امرأة تحمل الاسم الممنوح للوليتا «كوين، دولوريس»، يأتي هذه الاسم مباشرة بعد «كوِلتي كلير، كاتب مسرحي أميركي»، ولائحة من مسرحياته. كما يجد همبرت لائحة من زميلات لوليتا في الصف بمدرسة رامسديل ويبتهج لدى ملاحظته أنها في النصف السفلي من اللائحة، بين ماري روز هاملتون وروزالين هونيك. يحفظ الأسماء عن ظهر قلب كما يحفظ قصيدة. «إنه لشيء غريب وحلو أن تكتشف أنّ [هيز، دولوريس] (هي !) في عريش خاص من الأسماء، بحراسه

الشخصيين من الورود - أميرة خرافية بين وصيفتين». [١] وراء حماسة الراوي، على أية حال، هذه القائمة البسيطة من الأسماء تحتوي أفكار وأشياء مرافقة عديدة. كانت لوليتا قد حاولت رسم خارطة للولايات المتحدة في الجانب الآخر من الصفحة ذات اللائحة. إنه تخطيط ناقص، إلاأإنه في الجزء الثاني من الرواية سوف يكتمل في أثناء رحلة الطريق.

في مسألة رسم الشخصية في (*لوليتا*)، عدو همبرت، كوِلتي، يتطلب يقيناً وصفاً مفصلاً أكثر. كولتي رجل غامض، بقدر كبير بحيث إنّ همبرت على مدى زمن طويل يبقى غير واع بوجوده. بالنسبة للقارئ اليقظ، على أية حال، وجود كولتي يُمكن الإحساس به في كلّ مكان تقريباً، في الظلال المختبئة في شقوق الرواية. على السطح، تبدو شخصيته بسيطة: كوِلتي هو كاتب مسرحي عملُه ذو معانٍ كبيرة بالنسبة للجماهير الشابة. يتعرّف إلى لوليتا في مدرستها و، على غرار همبرت، يطاردها. وبحذر يتبع همبرت ولوليتا في رحلاتهما ويحتال على همبرت في مدينة إلفينستون، حيث يهرب مع لوليتا. بعد مضي عدّة أعوام نعرف أكثر عن كوِلتي من لوليتا، التي كانت مفتونة به في أول الأمر غير أنها وجدت حالاً أنّ سلوكه كريهٌ ومُثيرٌ للاشمئزاز ويُصيبها السأم من جرأته المستمرة متوقّعة «أشياءَ مجنونة، أشياءَ بذيئة». [٢] المسألة هي أننا لا نمتلك أيّ اتصال بكوِلتي إلا في نهاية الرواية، ومع ذلك وجوده يطغى على الكتاب من البداية حتى النهاية. إنه يتعقب همبرت مثل بوليس سري شخصي، في الأمكنة كلّها، يختبئ خلف شجرة، يجلس في صالة استقبال فندق ما، خلف عجلة سيارته. أداة الراوي في تقديم الشخصية تصلُ بطريقة غير مباشرة نموذجَها الأكمل في كوِلتي حتى وهو يُقدّم

---

(١) م. س.، ٣١ - ٣٣ - ك.

(٢) م. س.، ٢٧٧ - ك.

بطريقة غير مقصودة من خلال الراوي، من دون أن يعرف الراوي تماماً ما الذي يكشفه. شخصية كوِلتي تتكوّن عبر تلميحات متعددة. أپيل يُقدّم قائمة من أربعة وأربعين.[1] أيّ شخصية هذه تكون ظلاً مجهول الاسم ظاهرياً مخفياً عن الراوي في حين أنها تحافظ على حضور غير مرئي في معظم المَشاهد؟ كيف يتم بناء شخصية كهذه؟

إن الشخصية التي تظهر من التلميحات وتتشكل بواسطة المعاني المرافقة هي شخصيات أقل «واقعية» بنحو قابل للجدال من الشخصيات المتجسدة التي وُصفت بنحو واقعي كي تصاحبه أو تصاحبها. (*لوليتا*)، بالطبع، هي دراسة في الصور، الصفات المميزة المتباينة وحتى التفسيرات. على سبيل المثال، الطريقة التي تناقض فيها پو تتطابق مع محاكاة پو الساحرة، ومثلها تفسر التراجيديا من خلال الكوميديا، والواقعية سريعة الغضب امتزجت مع الاستعارة والسخرية. (*لوليتا*) تصنع معظم ظل كوِلتي، يتحرك نحو حافة الكاريكاتير حين تصف شخصية كوِلتي. مع ذلك هو ليس شخصية ذات بُعد واحد؛ من الواضح أنّ كولتي همبرت ليس كِولتي لوليتا، وبالنسبة للشخصيات الأخرى التي تعرّفت إلى كوِلتي الكاتب المسرحي، كوِلتي لوليتا ربما يبدو وهمياً وفي الحقيقة لا يُمكن تمييزه بكلّ معنى الكلمة. كولتي، سواء أكان حاضراً أو في هيئة ظل، يجلب الفكاهة حتى إلى المَشاهد بالغة الجدّية، بخاصة المَشهد الأخير. كولتي يساهم بموضوعات مختلفة في الرواية على وجه الدقة لأن شخصيته، على خلاف الشخصيات الأخرى، لا تُوصف باستعمال أدوات الواقعية. والأهم، توجد مُجاوَرة شخصيتين متباينتين: شخصية همبرت وشخصية كوِلتي، هذه المجاورة التي تثبت موضوع الصنو أو الندّ، وهذا الموضوع نفسه ليس بالجديد في عمل نابوكوف بخاصة (بوسعنا أن نستذكر سنسيناتوس وندّه). هذه الأداة لها

---

(١) م. س.، ٣٤٩ - ٣٥٠، هوامش أپيل لـ «كوِلتي» - ك.

تقليد طويل الأمد في الفن القصصي، وإذا كان نابوكوف غير مكترث لدويستويفسكي، يبقى هو مولعاً برواية (دكتور جيكل ومستر *هايد*) (١٨٨٦) التي كتبها ستيفنسون، التي علّمها في الجامعات، وبو هو أيضاً نقطة إشارة أخرى، إذا ما أخذنا بالاعتبار استحضار همبرت لأنابيل. بو هو أيضاً مبتكر القصة البوليسية، وهي جنس أدبي نصادفه في (*لوليتا*)، بالإضافة إلى محاكاتها الساخرة، و«وليم ولسون» (١٨٣٩)، وهي واحدة من قصص بو البارعة جداً، وهي حكاية ندّ مُهمة أخرى تسبق (*لوليتا*). إذا كان توأم جيكل هو هايد المُروِّع، فإن توأم ولسون هو ضميره هو، وقتل ولسون له هو نوع من الانتحار. كوِلتي يلعب بنحو جليّ دور عدو همبرت وندّه، مع أنه في هذه الحالة، الخط الفاصل بين الخير والشر قد تم طمسه: مَن المذنب ومَن البريء؟ على الرغم من إصرار همبرت على اعتبار كوِلتي هو المذنب الوحيد، قطبا الندّ التقليديان (الجيد مقابل السيئ) ينهاران. ومن جديد، الفرضية تصادف نقيضها أو محاكاة ساخرة حيث (*لوليتا*) تلفّ قضايا القيم الأخلاقية والبراءة.[١]

في الختام، يدخل كوِلتي إلى الواجهة. مَشهد القتل في (*لوليتا*) كُتِب مبكراً داخل وخارج سلسلة الأحداث، شرح نابوكوف تالياً، لأنّ موت كوِلتي «ينبغي أن يكون واضحاً في ذهني كي أتحكم بظهوره الأبكر».[٢] حين ينطلق همبرت كي يجد كوِلتي، يتسارع السرد والرواية تخضع لتحوّل ما، تغدو أقل واقعية شيئاً فشيئاً، وحتى تتبع بعض التقاليد القوطية؛ عاصفة رعدية تتكوّن وتتبع همبرت، مع أن الشمس تبزغ حين يصل إلى (پاڤور مانور)، «تشتعل كالإنسان، والطيور تصرخ

---

(١) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، lx - lxiv، مقدمة أپيل للتفسيرات الإضافية حول موضوع «الندّ» '' doppelganger '' - ك.

(٢) م. س.، ٣٤٩، ملحوظات أپيل - ك.

في الأشجار المُبتلّة والتي ينبعث منها البخار».[١] يسير إلى الباب الأمامي، الذي «كم هو جميل، . . . ينفتح بسرعة كما في حكاية جان من القرون الوسطى». جو المنزل يستحوذ على همبرت في الحال، ويصف هو نفسه كونه «مجنوناً بوضوح، هادئاً بجنون، صياداً مسحوراً وبارعاً جداً».[٢] بعد جولةٍ بحثاً عن كوِلتي، يراه أخيراً وهو يمشي خارجاً من أحد الحمامات. كوِلتي يعاني من صداع الخمر بسبب إفراطه في الشرب في الليلة الفائتة، وهمبرت ثَمِلٌ بنحو جليّ. المسدس في يده، يجلس همبرت قبالة كوِلتي كي يجعله يعي بـ«جريمته» قبل أن يقتله، غير أنّ المَشهد بأسره يتكشف عندئذ كالمهزلة. يعتقد كولتي أنّ همبرت أرسلته شركة التليفون كي يجمع ثمن مكالمات المسافات البعيدة غير المدفوعة. ولمّا يُسمّي همبرت لوليتا، يجيب كولتي، «يقيناً، ربما هي التي قامت بتلك المكالمات، يقيناً. أيّ مكان. (پارادايس)، (واش.)، (هِل كلنتون). مَن يُبالي؟» ومع ذلك المهزلة لا يُمكن أن تقوّض القاسم المشترك بين همبرت وكوِلتي. يباشران في الشجار و«يتدحرجان على الأرض كلّها، ممسكين كلّ واحد منهما بالآخر، مثل طفلين ضخمين لا حول لهما ولا قوة. كان عارياً وشهوانياً تحت ردائه، وأحسست أني أختنق لمّا تدحرج فوقي. تدحرجتُ فوقه. تدحرجنا فوقي. تدحرجوا فوقه. تدحرجنا فوقنا».[٣]

يصل المَشهد ذروة لمّا يسلّم همبرت كوِلتي نص «عقوبته»، التي كتبها بصيغة قصيدة شعر، ويطلب منه أن يقرأها بصوت مرتفع. (تتكشف القصيدة عن كونها محاكاة ساخرة لقصيدة ت. أس. إليوت المعنونة «*أربعاء الرماد*». وفي الختام يطلق همبرت النار على كولتي

(١) م. س.، ٢٩٣ - ك.
(٢) م. س.، ٢٩٤- ك.
(٣) م. س.، ٢٩٨ - ٢٩٩ - ك. هنا، كدأبه، يتلاعب نابوكوف بالكلمات - م.

عدّة مرات، وكولتي، «يمشي مُجهَداً من حجرة إلى حجرة، ينزف بشكل مهيب»، يقود المَشهد إلى مهزلة غريبة وبشعة من دون إبطاء نحو لحظة موته، لمّا «تكوّنت فقاعة وردية ضخمة ذات دلالات طفولية على شفتيه، وكبرت حتى باتت بحجم بالون شديد الصغر، وتلاشت».[(١)] من ناحية أخرى، عددٌ من الأشخاص ظهروا وراحوا يساعدون أنفسهم في احتساء المشروبات. يُعلن همبرت أنه قتل مُضيّفهم، إلا أنّ أحداً لم يأخذ كلامه على محمل الجدّ. لم يجلب القتل الراحة التي كان يتوقّعها؛ بدلاً من ذلك، «عبءٌ أثقل من العبء الذي تمنيتُ أن أتخلّص منه كان معي، عليّ، فوقي». وفيما هو يغادر پاڤور مانور والضيوف الذين وصلوا تواً، يُشير قائلاً، «هذه... هي نهاية المسرحية الحاذقة التي مثّلها كولتي على المسرح من أجلي».[(٢)] وهكذا يُحبط كولتي خطط همبرت المصنوعة ببراعة من أجل لوليتا، ويحقق هدفاً جاداً في الرواية من خلال توسيع موضوع حكاية الجان الذي يرتاب في رأي همبرت بـ«الواقع» ويصنع مهزلة من تراجيديا همبرت، مُسهّلاً فهمنا لهمبرت وحتى يُمكّن التعاطف والمشاركة الوجدانية معه. الرواية، على أية حال، لا تترك همبرت في سلام بعد موت كولتي. عموماً، أداة الندّ تُقدّم سبيلَ هَرَب للشخصية الروائية؛ هنا، على العكس، الأداة تبني حاجزاً يمنعه من الهَرَب. محاكاة كولتي الساخرة للموت تمنع همبرت من أن يمحو ببساطة ذنبَه والاختفاء وراء قاتل ندّه. الجريمة لا تنتهي أو تُفضي إلى العقاب - أو التخلّص من الخطيئة - والقارئ يظل متورّطاً بالأسئلة المتعلّقة بـ«ذنب» همبرت.

في فصل الرواية الأخير، يغادر همبرت پاڤور مانور كولتي ويدخل سيارته. كان قد تجاهل «كلّ قوانين الإنسانية» ويقرر أن يتجاهل «قواعد

---

(١) م. س.، ٣٠٣ - ٣٠٤- ك.

(٢) م. س.، ٣٠٤ - ٣٠٥ - ك.

المرور» أيضاً، يقود سيارته إلى الجانب الخطأ من الطريق، «جانب المرآة الغريب ذاك». ما إن يصل إلى هناك حتى يتفحص الشعور به، «والشعور يكون جيداً». إنه الآن من دون ندّه وقد دخل تماماً عالَم المرآة. يُعتقل حالاً تقريباً، مع أن ذلك لم يكن من دون تفادي أحد حواجز الطريق، و«بحركة رشيقة انحرفتُ عن الطريق، وبعد وثبتين أو ثلاث وثبات كبيرة، صعدتُ منحدراً معشوشباً، وسط أبقار مندهشة، وهناك وصلتُ إلى وقوف متأرجح وديع». نهاية الرحلة. سلسلة الأحداث كلّها تربط امرأتين ميتتين - شارلوت ولوليتا - تخلق «توليفة هيجلية تأملية»، حرية جديدة لهمبرت. وفيما هو ينتظر رجال الشرطة، يستذكر «سراباً أخيراً من الدهشة والقنوط». وصفُه هو أجمل شيء في الرواية: «ذات يوم، بعد اختفائها مباشرة، تُجبرني نوبةٌ من الغثيان البغيض على أن أُحمّل شبح طريق جبليّ قديم المسؤولية...» يصف المَشهد بنحو شديد التدقيق: «ومن ثم، معتقداً أنّ الهواء العذب ربما ينفعني، مشيتُ قليلاً نحو حاجز صخري منخفض في جانب المُنحَدر من الطريق السريع». وبعدها يسمع الصوت:

> لمّا اقتربتُ من الهاوية الودّية، أدركتُ مجموعة من الأصوات الشجيّة التي راحت ترتفع كالبخار من بلدة صغيرة تضم مناجم عديدة تقع عند قدميّ، عند ثنية الوادي. بوسع المرء أن يتصور هندسة الشوارع بين المنازل ذات السطوح الحُمر والرمادية، والأشجار الخُضر وجدولاً متعرجاً كالأفعى، ومَكَب نفايات المدينة الوافر، وما وراء البلدة، كانت الطرق تختلط باللحاف، اللحاف المجنون الذي يغطي الحقول الشاحبة والمظلمة، وخلف كلّ ذلك، تنتصب جبال هائلة من الأخشاب. أما الشيء الذي كان أكثر ألقاً من تلك الألوان المبتهجة بهدوء - لأن هنالك ألواناً وظلالاً يبدو أنها تجد متعة

في صحبتهما معاً - كانت أكثر إشراقاً وحلماً للأذن مما هي للعين، فهو ذلك التموّج البخاري للأصوات المتراكمة التي لم تتوقف لحظة واحدة، لمّا ارتفع إلى شفة صخرة الجرانيت حيث وقفتُ أمسح فمي الكريه. وفي الحال أدركتُ أنّ هذه الأصوات كلّها تنتمي إلى طبيعة واحدة، وأنه لم تكن تأتي أصوات باستثناء هذه الأصوات من شوارع البلدة الشفافة، حيث تمكث النساء في منازلهن والرجال في مواقع أعمالهم. أيها القارئ! ما سمعتُه لم يكن سوى أصوات أطفال منسجمة وهم يلعبون، لا شيءَ عدا ذلك، وكان الهواء صافياً ورائقاً بحيث كان بمستطاع المرء أن يسمع بين الحين والآخر، من خلال هذا البخار من الأصوات المندمجة، المهيبة الصغيرة جداً، القريبة والبعيدة بطريقة سحرية، الصريحة والغامضة بطريقة ساحرة، كما لو أنها متحررة، دفعة من الضحك القويّ، أو خفق جناحيْ خفاش، أو خشخشة عربة يلعب بها الأطفال، إلا أنها كانت كلّها بعيدة ولا تستطيع العين أن تميّز أيّ حركة في الشوارع التي تتناثر فيها بعض الحفر. وقفتُ أستمع إلى تردد الأصوات الموسيقية من المنحدر العالي الذي أقف عليه، إلى ومضات الصيحات المنفصلة بنوع من الهمهمة الرزينة بوصفها خلفية، ثم عرفتُ أنّ الشيء المُحزن بنحو ميؤوس منه لم يكن غياب لوليتا، بل غياب صوتها من تلك الأصوات المنسجمة.[(١)]

في خاتمته لـ(*لوليتا*)، يُشير نابوكوف إلى هذا المَشهد كونه «نقطة سرية» وأحد «أعصاب» الرواية.[(٢)] ما يبقى هو كلمات همبرت

(١) م. س.، ٣٠٦ - ٣٠٨ - ك.
(٢) م. س.، ٣١٦ - ك.

الختامية، التي يحرص على ملاحظة أنه أعاد قراءة قصته ويدرك أنه توجد «قطعٌ صغيرة من النخاع ملتصقة بها»، و«ذباب جميل أخضر براق».[١]

٨ : اللغة

يقول همبرت إنه لا يقدر سوى أن يلعب بالكلمات، وهي كلمات مُبدعه وهي في الواقع رغبة أيّ مؤلف. إلا أنه في (*لوليتا*)، استعمال اللغة والأسلوب النثري يُمكننا أن نعدهما عنصر الرواية الأهم، ولا يمثل فقط الأغراض الجمالية لخيارات الكلمات بل أيضاً استعمالها الحساس، الواعي.[٢] كي نختصر الموضوع، (*لوليتا*) هي علاقة حب نابوكوف باللغة الإنكليزية. يُلاحظ أنتوني بيرغس أنّ شخصية لوليتا لا تكمن في لحمها وعظامها بل في «تبايُنَي النطق» في اسمها، و، في رسالة إلى ڤيرا، يسمي نابوكوف اللغة الإنكليزية، بالمقارنة مع اللغة الروسية، «وهماً، بديلاً أدنى مستوى» (ersatz). لذا في (*لوليتا*)،

---

(١) م. س.، ٣٠٨ - ك.

(٢) من أجل وجهة نظر مختلفة، انظر بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٢٥٢ - ٢٥٤. بما أنّ بويد يرى لقاء همبرت / كولتي بوصفه معادلاً دقيقاً لليلة همبرت / لوليتا الأولى، لم يتأثر بالمَشهد الختامي ويستمر في شجب همبرت. أُضيفُ بأنّ نقاداً عديدين حاولوا أن يستخلصوا معنى أكبر من علاقة همبرت / لوليتا؛ نابوكوف نفسه يُشير في خاتمته (انظر نابوكوف، [*لوليتا المزوّدة بالحواشي*]، ٣١٤)، إلى «قارئ ذكي بخلاف ذلك تصفح الجزء الأول [و] الذي وصف [*لوليتا*] بكونها {أوروبا العجوز تُفسد أميركا الشابة}»، في حين شاهد متصفح آخر فيها «أميركا الشابة تُفسد أوروبا العجوز». من المحتمل أن يكون هذا إشارة إلى ملحوظة ماري مكارثي إلى ولسون (نابوكوف وولسن، «*عزيزي بوني، عزيزي ڤولوديا*»، ٣٢٠ - ٣٢١). وخزة نابوكوف الجانبية، في «*لوليتا*» نتعرّض بوضوح إلى مواجهة أوروبا وأميركا، وهذه عودة إلى الثيمة الرئيسة لروايات جيمس، بخاصة في روايته الكبيرة الأولى، «*رودريك هدسون*» (١٨٧٥) - ك.

تُصبح اللغة شخصية روائية حقيقية. إنه شيء استثنائي ذلك أنه بالنسبة للغة نابوكوف، كالشخصية، ليست حقيقية، بديلاً أدنى منزلة، "ersatz" حين كُتبت بالإنكليزية وليس الروسية. ومع ذلك فإن أسلوب اللغة الإنكليزية في (*لوليتا*) هو أداء استثنائي يُظهِر تأثير اللغة الروسية، وهي لغة مُستترة تُنير الصفحات الواضحة للرواية من الداخل.

في رأي بيرغس، جمال شخصية لوليتا يعتمد على اللغة، لكن هكذا، أيضاً، يعتمد «واقعها». (*لوليتا*) رواية تقدّم بدقة أحداثاً حقيقية، واقعية جداً، محسوسة جداً، بالضبط بسبب تفصيل غير محسوس: اللغة. ما يُلاحظه نابوكوف في (*محاضرات في الأدب الروسي*) فيما يتصل بغوغول وعمله يُصبح وثيق الصلة بنحو واضح حين يفكر في (*لوليتا*): «إن كنتَ مهتماً بـ[الآراء] و[الحقائق] و[الرسائل] ابتعد عن غوغول. إن المشكلة المُرعبة المتعلّقة بتعلّم الروسية هي إنه كي تتمكن من قراءته لن يتطلب الأمر أن تدفع الثمن من جديد النقد الصلب الذي لديك. ابتعد، ابتعد. ليس لديه ما يُخبرك به. ابتعد عن مسارات الطريق. توتر عال. مُغلَق في الوقت الحاضر. تجنب، امتنع، لا تفعل». إلا أنه يرحّب بقارئ «النوع الصحيح»، وينصحه «عليك أولاً أن تتعلّم الأبجدية، الحروف الشفوية، الحروف اللسانية، الحروف السِّنية، الحروف التي تطن، الأزيز والنحل الطنان، و(حشرة التسي تسي). أحد أحرف العلة ستجعلك تقول [يا للهول!] سوف تحس أنك متيبس عقلياً ومرضوضاً بعد إعرابك الأول للألفاظ الشخصية. لا أرى على أية حال أيّ طريقة أخرى للوصول إلى غوغول (أو إلى أيّ كاتب روسي آخر فيما يتصل بتلك القضية). عملُه، حالُه حال سائر الإنجازات الأدبية العظيمة، هو ظاهرة لغة وليس ظاهرة أفكار».[1]

اللغة هي أداة الأدب. من وجهة نظر نابوكوف، فيما تحمل

---

(١) نابوكوف، «*محاضرات في الأدب الروسي*»، ٦٠ - ٦١ - ك.

الكلمات معاني واضحة، الأدب يسمح بمقاربة مختلفة. اللغة العادية تمتلك مهمة الإفصاح عن المعلومات، التواصل. ولهذا السبب، إنها تُحيل المستمع دوماً إلى تطبيق ما، أو إلى ظاهرة هي خارج اللغة. كلّما نركز أكثر، ونحذف التفاصيل الروحانية، نفصح عن المعلومات الدقيقة بشكل أفضل. اللغة الأدبية أو الشاعرية، على أية حال، ليس لها قصد حصري في الإفصاح عن المعلومات بطريقة فعالة ولا تشعر أنها معتمدة على كلمات أو تعابير مألوفة. اللغة الشاعرية تشتمل على الطيف الكامل من الأشياء المرافقة اللفظية الغنية، كي تُغيّر طبيعة الكلمات المألوفة وتشوّه الاستعمالات الشائعة. بالنسبة لنابوكوف، الأدب يبحث عن الحرية. ڤيكتور إلريخ في (*الشكلانية الروسية*) (١٩٦٥) يقتبس من قناعة إدموند هوسرل بأنّ المعنى يسكن في داخل الكلمات في حين أن استعمالها يكمن خارجها، ولغة الأدب، بالنسبة لنابوكوف، هي بناءً على ذلك، تكمن في عالمها الخاص، مختلفة عن الواقع والاستعمال العادي للكلمات. هذا الأمر يوضح أسلوب نابوكوف النثري، استعماله للغة، وحتى بناء رواياته.[١] لغة نابوكوف ترى معظم الكلمات تتحرّك إلى داخل أنفسها، متكررة وتفكر في نفسها، بدلاً من أن تستهدف ظواهر خارجية. يُشير أپيل إلى عمل نابوكوف باعتباره «مطوياً» – إنه «يلتف على نفسه، ومرجعه يكمن في ذاته، أي ذات العمل».[٢] كلّ كلمة تحمل عدداً من الودائع المختلفة: صيغة الفعل، الاتيمولوجي[٣]، المعاني المرافقة، الصوت، وودائع أخرى. في استعمال نابوكوف، المعنى مساوٍ في الأهمية مع هذه الودائع الأخرى. وبالتالي، كلّ كلمة لها عدد من مستويات وطرائق كي تفرض تأثيرها، ليس عقلياً فحسب

---

(١) إلريخ، «*الشكلانية الروسية*»، ١٨٥ – ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، xxiii، مقدمة أپيل – ك.

(٣) الاتيمولوجي: دراسة تُعنى بأصل الكلمات وتاريخها – م.

بل حسياً. اللغة في الأدب تكتسب حجم ووزن هذه الودائع المتعددة بالنسبة لنابوكوف.

هذا ربما يفسر رفض نابوكوف لما يُشار إليه عموماً بوصفه «النظرية الواقعية». من وجهة النظر هذه، نوع الأدب «الواقعي» الذي يستهدف فقط الحقيقة الخارجية هو الأدب الذي يخدع القارئ. أدب هذا النوع «الواقعي» يؤكد، في رأيه، على أن هنالك حقيقة واحدة لا غير، الحقيقة كما يقدّمها الكاتب. هذا شيء مرفوض، بما أنّ الكلمات تحمل عدّة محمولات ومؤشرات مضاعفة. الكلمات تُشير إلى شيء خارج أنفسها (الاستعمال) و، في الوقت نفسه، تلفت انتباه القارئ إلى وجود هذا التوافق المتناقض ظاهرياً (بين، على سبيل المثال، كلمة «فراشة» وحشرة ملوّنة ذات أجنحة في الواقع). لا الكلمة ولا استعمالها هو شيء مطلق. نوع الأدب الذي يدعو إلى تقليد الواقع يقبل، في الحقيقة، واقعاً واحداً لا غير وطريقة واحدة لا غير للتعبير عن هذا الواقع الفريد. في هذا السيناريو، اللغة العادية واللغة الأدبية (وفي النهاية حتى الواقع نفسه) مُحرومتان من جميع تداعيات المعاني. إن حركة اللغة المستعملة لسرد قصة «واقعية» يُمكن رؤيتها بوضوح في هذا الوصية البسيطة: من الداخل إلى الخارج ومن جديد إلى الداخل ثانية.[١]

الأدب يروي تجربة ويسعى إلى خلق شيء محسوس. طريقة جين أوستن استعملت أساساً الحوار بدلاً من وصف الشخصية أو مسرح الحدث كي تكشف المعلومات من خلال الأسلوب. نابوكوف، كما رأينا، يرسم، وفي (*لوليتا*)، التوتر يكمن في التباين بين الصور الثابتة والصور المتحركة. مهما يكن من أمر، فإن فرشاة رسم نابوكوف الوحيدة مصنوعة من الكلمات، ومجموعتها من المعنى والشبكات

---

(١) رولان بارت، «تأثير الواقع» (١٩٦٨) - ك.

المرافقة. على سبيل المثال، أسماء لوليتا: دولوريس، دوللي، لولا، لو. تبدأ الرواية بقائمة من هذه الأسماء (والعواطف والحالات العقلية التي يستدعيها كلّ اسم من هذا الأسماء في داخل عقل همبرت). من بين هذه الأسماء، يختار همبرت اسماً رخيماً ومُوحياً، لوليتا، وهو اسم يجلبه همبرت، بشكل ما، إلى حيازته - مثلما تكون لوليتا نفسها الجنية الصغيرة التي يستولي عليها همبرت (ولا يستولي عليها). في رسالة متبادلة مع ألفين توفلر في العام ١٩٦٤، عاد نابوكوف إلى أفكاره فيما يتصل بجويس والتشابهات في الجو في رواياته هو وروايات جويس: «نحن لا نفكر في الكلمات بل في ظلال الكلمات. إن خطأ جيمس جويس في مناجاته العقلية العجيبة الكثيرة تلك بطريقة أخرى ذلك يتألف من مسألة أنه يُعطي قوة فعلية كبيرة جداً للأفكار».(١) بالنسبة لنابوكوف، إذاً، ينبغي للكاتب ألا يسجن الكلمات في حدودها بل يسمح لها أن تجلب ظلالها إلى اللعبة أيضاً. «رسوم» نابوكوف لا يضيئها فقط الضوء الخارجي بل الضوء الداخلي أيضاً. ومثلما يتحرّك ضوء النهار الطبيعي مع الشمس والظلال وفقاً لذلك تحرّك موقعها وطولها، كذلك هي ظلال الكلمات تتحوّل بواسطة الاختلافات في الضوء الداخلي واللون الداخلي. هذه هي طبيعة حركة اللغة في (*لوليتا*).

كلّ كلمة، إذاً، هي ذخيرةٌ من المواقف، العواطف، والتجارب ومخبأ(٢) ينقل المعنى. اللغة الأدبية هي لغة الاستعارات؛ لغة نابوكوف الأدبية هي لغة شاعرية. غير أنّ هذا لا يعني أنّ نابوكوف يُقلّد الشعر في نثر رواياته - بالأحرى، إنه فعلاً يكتشف الشعر من خلال لغة قصته. لغة نابوكوف ليست قانعةً حصراً في أن تروي القصة وتحرّك الحبكة

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٤٣ - ك.
(٢) مخبأ: هنا نقصد مخبأً للمؤن والأثاث - م.

للأمام بل لديها دوافع أخرى، أعمق. إن علاقة نابوكوف باللغتين الروسية والإنكليزية لا تشبه علاقة همبرت بأنابيل ولوليتا. ومثلما يفقد همبرت حب طفولته، كان نابوكوف مُجبراً على تجنب لغته الروسية العزيزة عليه. ما من شيء باستطاعته أن يحلّ محل ذلك الحب الأول. على أية حال، اليأس الناجم عن حب ضائع يفسح المجال لأمل بحب يبدو ممكناً الوصول إليه. الحب يُعوَّض عنه من خلال العملية السردية، وفي نهاية الرواية، همبرت يُخلّد لوليتا. (*لوليتا*) هي من صنع يد همبرت، إلا أنّ البصمة الخاصة باللغة الإنكليزية المُستعمَلة في (*لوليتا*) تحمل ختم نابوكوف الشخصي. تتدفق ذكرى اللغة الروسية خلال الرواية مثل قصيدة داخلية، مثل ذكرى أنابيل الزرقاء[1] أمام الحضور الذهبي للوليتا.

في (*لوليتا*) ليس فقط اللغة استعارية، بل الرواية نفسها كذلك. بنحو نموذجي، المؤلف سوف يُغيّر الفحوى وصيغة الفعل لمّا تُقدّم شخصيات مختلفة وحالات مختلفة. في (*لوليتا*)، ليست الأساليب هي التي تتغير بل تراكيب الأسلوب والشخصية أو الحالة، استعمالاتها غير المتوقّعة. إن استعمال نابوكوف الخاص للغة يخلق نوعاً جديداً من الرشاقة الأسلوبية التي تشتمل على أساليب مختلفة وتؤدي إلى شعور بـ "defamiliarization" . ظاهرياً الكلمات غير المترابطة أو المتنافرة تُمنح أهميةً من خلال التداعي، ويشحنها بقوة جديدة وغير متوقّعة. التفاهة والشفقة تكون مُتبادَلة، كلّ واحدة منها تُربِك التدفق الطبيعي للأخرى، وبذلك تتسبب في أمزجة أو طرائق جديدة بكلّ معنى الكلمة. المقاربة غير الراسخة نفسها تُطبق على الشخصيات والأحداث: شخصية شارلوت يتم تحويلها إلى شخصية واقعية، في حين يتم تقديم كولِتي بطريقة عبثية. همبرت ينتقل من اليأس في لقائه الأخير بلوليتا إلى

---

(١) الزرقاء هنا تعود للذكرى - م.

المهزلة الخالصة والكوميديا الرخيصة المتسمة بخشونة شديدة في قتله لكولتي. ألعابٌ أخرى تتم مزاولتها أيضاً: همبرت يُلمّح إلى إدغار ألن بو ويحاكي إليوت بنحو ساخر. تُوظَّف اللغة كي تُركّب نفسها، وكذلك اللغة التي تعارضها أو تناقضها، أو تلك التي تبقى في المتناولات الظليلة للغة أخرى. سحر نابوكوف، جاذبيته، تبدأ باستعمال اللغة، في حشد هذه العناصر المتنوعة المتباينة سويةً.[١] (*لوليتا*) تُعطي أمثلة للصفات أو الخصائص التي يُشير إليها نابوكوف في (*تكلّمي أيتها الذكريات*) باعتبارها جوهرية بالنسبة للعقل المبدع: «من رسم خرائط البحار الخطيرة إلى كتابة واحدة من تلك الروايات العصية على التصديق حيث المؤلف، في نوبة من الجنون الواضح، وضع لنفسه قواعد فريدة ينتبه إليها، عقبات كابوس معينة يتغلّب عليها، بحماسة إله مُشيّداً عالماً حياً من المكونات المُستبعَدة إلى أبعد حد - الصخور، والكربون، والنبضات العمياء».[٢]

---

(١) كمثال، يكفي أن نقارن مَشهد ليلة همبرت ولوليتا الأولى في «*لوليتا*» مع مَشهد مشابه في «*الساحر*». بمساعدة التداعيات ذاتها (وبالطبع المواضيع الكوميدية) يكتسب المَشهد الصريح نسبياً في «*الساحر*» عمقاً هائلاً في «*لوليتا*»؛ انظر نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ١٢٨ - ١٣٤، ونابوكوف، «*الساحر*»، ٥٣ - ٥٩ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ٢٩٠ - ٢٩١ - ك.

الفصل السابع

الجنة والجحيم

آدا أو الوَهَج

١

الشمس بزغت تواً وصباح الخريف صحو ومشرق. إنني جالس إلى مكتب معدني قديم في حجرة فارغة، بلا ستائر أرنو ببصري إلى جبل داماوَند[١]. ملاحظات ومخطوطات هذا الفصل مُبعثرة على سطح مكتبي، بالإضافة إلى نسخة أنيقة، جديدة من (*آدا*) وهي ليست ملكي. أما نسختي ففي حالة مُختلَطة؛ غطيتُها بالملاحظات، طويتُ زوايا صفحات كثيرة جداً، وركزتُ على جمل فيها بخطوط معوجة أو منحنية. إنني أعيد بجد كتابة هذا الفصل، آخر مرة كما أتمنى، ويتعين عليّ أن أتصرّف مع نسخة الرواية هذه، وهي إعارة. (*أشياء شفافة*) من تأليف السيد (ر) في بالي فيما أنا أعيد الكتابة، وأتمنى أن أحظى بتعاونه. هذه ليست بعدُ مخطوطة «نهائية» أخرى في صباح آخر في الجبال، هنا تحت سقف السماء، القريب جداً بحيث أكاد ألمسه. تبدو القبة الزرقاء في آن واحد دائرة مغلقة واتساعاً لانهائياً. الشمس تتحرّك

(١) جبل داماوَند: هذا الجبل في إيران، ٦٨ كم شمال شرق طهران، يتميز بقمته البركانية، ويقع في (جبال البوروز) - م.

ببطء عبر فجوة بين قمتين جبليتين؛ طليعتها وباكورتها هو هرم براق يصبغ سفوح الجبل بتدرجات لونية فاتحة. هذه ليست هي بقعة السماء الوحيدة التي تكتسب اللون. أشعة ضوء نابضة بالحيوية تُنعِش تدريجياً ليس فقط ذُرى الجبال بل أيضاً الغيوم الجوّالة؛ في النهاية، امتداد السماء كلّه مُضاء. حتى في أقصى الغرب، حيث القمر الأبيض، الفاتر يتأرجح فوق الجبال الأرجوانية، الشاحبة.

الواقع، أو انعكاسه، يمتلك جاذبية مشابهة في روايات نابوكوف. نابوكوف يعكس عمله السابق وأعمال الكتّاب الآخرين في رواياته بطريقة مشابهة لتشتيت أشعة الشمس عبر السماء، من دون تكرار أو تكاثر بالضبط. النور ينتشر أبداً بتشكيلته الخاصة من درجات ألوانه، ومع ذلك يكتسب أيضاً الشكل الفريد لكلّ أخدود يلامسه أو صخرة يلامسها. في (*آدا*)، بنحو قابل للنقاش واحدة من أكثر روايات نابوكوف طموحاً (بالإضافة إلى [*لوليتا*] و[*نار شاحبة*])، نجد سائر ثيمات نابوكوف الرئيسة، بتدرجاتها المتنوعة من الألوان والانعكاسات: مرور الوقت، النفي، الذكرى، [*الخِسة*]، القسوة، الألم، اللغات (الروسية، الإنكليزية، والفرنسية)، الفن، والحب، وكذلك الموشور متعدّد الوجوه لـ«الواقع». (*آدا*) مَدينة كثيراً جداً لـ(*تكلّمي أيتها الذكريات*)، كما لو أنّ كلا الكتابين اقتُطعا من القماش نفسه، من النسيج نفسه، مع أنّ أحد الكتابين سيرة ذاتية بقلم الكاتب نفسه والآخر رواية. كلّ واحد منهما يُتمم الآخر. في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، نرى كيف أنّ الواقع، في مظاهره المتعددة يُفضي إلى الفجوات العديدة في حياة نابوكوف. (*آدا*) هي محاولته في ملء تلك الفجوات، حكاية جان تُبدع واقعها الخاص، المستقل.[١]

---

(١) هايد، ڤلاديمير *نابوكوف*، ١٩٢ - ٢٠١، فيما يتعلّق بالعلاقة بين «*تكلّمي أيتها الذكريات*» و«*آدا*» - ك.

حبكة (*آدا*) (١٩٦٩) يُمكن تلخيصها في سطور قليلة، مع أنه ليس بسهولة.[1] إنها قصة مألوفة لحب أبدي بين فتاة وصبي كانا في أول الأمر يعتقدان أنهما من الأقارب إلا أنهما يكتشفان تالياً أنهما شقيقان. إنهما ينتسبان إلى أسرة أرستقراطية. يقعان في الحب أول مرة حين يكون ڤان (اختصاراً لـ إيڤان) في سن الرابعة عشرة وآدا (اختصاراً لـ أدليدا) في ربيعها الثاني عشر تقريباً. قصة حبهما تستمر إلى أن يبلغ كلاهما أواخر عقده التاسع وفي معنىً من المعاني تمتد حتى وراء موتهما. تبدأ الرواية بعزبة أسرة آدا ومسكن صيفي، آرديز مانور، الذي يُلقي ظلاً طويلاً على سائر الأزمنة ومواقع الأحداث التالية في الكتاب. آدا وڤان هما نتاجا قصة حب مشبوبة العاطفة - بين مارينا وديمون - ويبدو أنهما لا يستطيعان أن يعيشا أحدهما مع الآخر أو من دونه. ديمون، هو صيغة من دميان أو ديمينتيوس، هي كلمة ذات أهمية في اللغة الإنكليزية. ديمون يتزوج من توأم مارينا الأقل جمالاً من شقيقتها أكوا «المشغوفة به أكثر بكثير». مارينا بعدئذ تُبادل الطفل الميت بالمولود الصبي الذي تلده أكوا، ڤان. تالياً، لمّا تكون حاملاً بآدا، تتزوج مارينا قريب ديمون المساوي له في «الغنى، إلا أنه أكثر غباءً منه». وتكون نتيجة هذا الزواج فتاة ذات شعر أحمر تُدعى لوسيت (اختصاراً لـ لوسيندا). وإبان حياتها القصيرة، تُغرم لوسيت بڤان إلى حد الجنون، وهو حب غير مُتبادَل؛ آدا وڤان يتطلّعان دوماً لأن يهربا معاً. وفي الختام، لوسيت تُعلن بشكل يائس حبها لڤان وتنتحر، وتكون خالتها أكوا قبالتها. مهما يكن من أمر، بعد صيفين ساحرين في آرديز مانور، آدا وڤان يُرغمان على الانفصال، ويلتئم شملُهما مدةً قصيرة لا غير وبصورة موجعة. السنوات تأتي وتمضي، إلى أن يلتقيا أخيراً بعد

---

(١) أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٢، ١٦٢. يُذكرنا أبيل بأنّ بعضاً من أوائل النقاد الذين يكتبون عن «*آدا*» يُعطون ملخّصات غير صحيحة - ك.

انقطاع سبعة عشر عاماً، حين يكون ڤان في الثانية والخمسين وآدا في الخمسين. (ديمون، مارينا، وزوج آدا هم الآن كلّهم في عِداد الأموات). ولاحقاً يقضيون بقية حياتيهم سوية. ڤان يصبح طبيباً نفسانياً، بروفيسوراً في الفلسفة، ومؤلفاً لعدد من الكتب ذائع الصيت. عمله الأخير هو كتاب مذكرات يلامس قصة غرامه مع آدا التي استمرت طوال حياته. يؤلف الكتاب طوال الأعوام القليلة المنصرمة من حياته، بمساعدة آدا.

إذا كانت رواية (*آدا*) تبدو سحرية، فالسبب هو أنّ طفولة شخصيات الرواية، بخاصة زمنهم في آرديز مانور، قد تشبعت بذكريات أصياف طفولة نابوكوف التي كان يقضيها في (ڤيرا). في (*آدا*)، الاثنان معاً، الزمان والفضاء استعاريان. في رسالة من كامبردج إلى أمه في العام ١٩٢٠، يكتب نابوكوف الشاب عن كونه قد استفاق في منتصف الليل كي يسأل «شخصاً ما - لا أعرف مَن هو - الليل، النجوم، الله: هل إنني حقاً لن أعود أبداً، هل انتهى، اندثر، دُمر كلّ شيء حقاً. . .؟» يستمر كي يتوسّل، «أماه، يتعين علينا أن نعود، ألا يتعين علينا، لا يُمكن أن يكون هذا كلّه قد مات، آل إلى غبار - إن فكرة كهذه بوسعها أن تُصيبني بالجنون!» وبعدها يعرب عن رغبته في وصف وتذكر «كلّ أجمة، كلّ ساق نبتة في متنزهنا الساحر في [ڤيرا] - إلا أنه ما من أحد يستطيع أن يفهم هذا. . . لماذا نحط من قدر فردوسنا. . . ينبغي لنا أن نحبها بتركيز، بوعي أكثر».[1] في الأصل، كنتُ أريد أن أُحلّل آثار نابوكوف الأدبية في هذا الكتاب بالفكرة الأولية المتعلقة بقلب «القدر» على رأسه، مواجَهة معنى «الواقع»، متحدّية فكرة «النفي»، ومفككة المعنى المأخوذ لـ«الزمن». يوجد، على كلّ حال، حاضر غير مملوء بالماضي (و، بالطبع، بالمستقبل). لم أُقيّد نفسي

(١) بويد، «*الأعوام الروسية*»، ١٧٧، فيما يتصل بالرسالة - ك.

بهذه المسائل. على حدّ سواء، هذه العُقد فُكّت كلّها في (*آدا*). كما عبّر أولتر، إنه في (*آدا*) يستعيد نابوكوف أخيراً فردوسه الضائع.[1]

في (*آدا*)، نحن نُقيم في زمن مختلف وفضاء مختلف. تبدأ الرواية قرب نهاية القرن التاسع عشر؛ وُلد ڤان في العام ١٨٧٠ ووُلدت آدا في العام ١٨٧٢. ببطء إنما يقيناً، يتضح أنّ الزمن هو في الواقع خليط من القرن التاسع عشر ومستقبل مُتخيّل؛ مع أنّ الزمن يتحرّك كما هو متوقّع في القرن التاسع عشر، نصادف مراراً ابتكارات وإبداعات على درجة عالية من التقدّم تعود للقرن التاسع عشر.[2] في حقيقة الأمر، تجري الرواية في كوكب مختلف، كوكب يواجه أو يعاكس تيرا (Terra)، يُسمى تيرا المعاكسة (Antiterra) أو ديمونيا (Demonia). سكان تيرا المعاكسة مطلعون تقريباً على تيرا، مع أنهم يعاملونها باستخفاف، وبعضهم حتى يخلطون بينها وبين تيرا المعاكسة. الجغرافيتان متشابهتان، كما هي الحال مع تاريخيهما؛ كما توجد هنالك تشابهات سطحية أخرى. إذا ما نظرنا عن كثب، على أية حال، نلاحظ اختلافات جوهرية. على سبيل المثال، الحقيقة القائلة إنه في تيرا، روسيا وأميركا بلدان منفصلان وهذا ما يُذهل سكان تيرا المعاكسة: في تيرا المعاكسة، روسيا هو اسم مهجور لولاية شمالية في أميركا، إستوتي. الأميركيون الروس يتكلّمون الإنكليزية بالسهولة نفسها التي يتكلّمون فيها الروسية أو الفرنسية. توجد فجوة تصل حتى مئة عام بشكل أو بآخر بين الكوكبين، أيضاً، بحسب الراوي، وليس الذين «لم يعودوا منتمين» لأحد العالمين يتوافقون مع أولئك الذين «لم يصبحوا بعدُ منتمين» للعالَم الآخر.[3]

---

(١) أولتر، «[*آدا*] أو لآلئ الفردوس»، ١٧٥ - ك.

(٢) أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٦ - .١٦٧ من أجل شرح إضافي يتعلّق بـ [*آدا*] وأعمال أخرى بقلم نابوكوف، من بينها خصائص جنس قصص الخيال العلمي في [*آدا*] - ك.

(٣) نابوكوف، « *آدا* »، ٢٣ - ك.

في بداية (*آدا*) يلاحظ الراوي أنه «حتى أعمق مفكري، أنقى فلاسفة» تيرا المعاكسة منقسمون حول موضوع ما إذا «يوجد زجاج مُشوِّه عائد لأرضنا المزروعة المشوَّهة».[1] التشوّه هو إحدى كلمات نابوكوف الرئيسة، وهي كلمة ضرورية لوصف أسلوبه خلال الحقبة الأخيرة من كتابته. تبقى هناك «فرضية» و«نقيضة» الحاضرتان أبداً العائدتان لنابوكوف، مع أنهما تبدوان الآن مختلفتين؛ إحداهما هي النسخة المشوّهة أو التي أُسيء اقتباسها للأخرى؛ إحداهما تقلّد الأخرى. وهكذا نصادف المحاكاة الساخرة مرة أخرى، وهي واحدة من أساسيات فن نابوكوف، شيءٌ يرمينا في عالم من العاطفة والحنو. بهذه الطريقة تُلقي تيرا ظلالاً على تيرا المعاكسة. إذا كان سكان تيرا المعاكسة يشكون في مسألة ما إذا تيرا موجودة فعلاً، هذا الشك يطوّل ظل تيرا ويُضفي عليها ثقلاً أكبر من أيّ شعور بالثقة. على مستوى ملموس أكثر، (تيرا المعاكسة) تقتفي أثر الخطوط المحيطية لعالَم نابوكوف المثالي. على سبيل المثال، إذا كانت أميروسيا تقع في جانب واحد من تيرا المعاكسة، ففي الجانب المعاكس تقع منطقة تتاريا التي تمتد من بحر البلطيق والبحر الأسود إلى المحيط الهادئ، وهي «جحيم مستقل»، «غير متوافرة سياحياً».[2] ثقافات نابوكوف الثلاث

الروسية، الإنكليزية، والفرنسية - تأتي سويةً في أميروسيا، وهو فضاء خالٍ بشكل كبير من السياسة. لا عجب إذاً أنّ الشخصيات الروائية الرئيسة تتحدّث هذه اللغات الثلاث بيسر ومصادر كلماتهم المستمرة هو عددٌ ضخم من الإحالات الأدبية والفنية من هذه الثقافات الثلاث. فقط في مكان كهذا يُمكننا أن نستعيد جنة ضائعة، وفقط بواسطة التقليد الفني.

---

(١) م. س.، ٢٣ - ك.

(٢) م. س. ٢٥ - ك.

فقط أولئك المتأهبون للدخول إلى المتاهة، أولئك المخدوعون، ذوو العقول المريضة، هم الذين يؤمنون فعلاً بوجود تيرا. أكوا، شقيقة مارينا وزوجة ديمون، هي مؤمنة من هذا الطراز. لم تكن أكوا قد بلغت العشرين بعدُ لمّا «بدأت قوة طبيعتها تكشف نزعة مهووسة». [١] الشكوك المتعلّقة بمسألة ما إذا كان ڤان هو طفلها جعل الحياة أصعب عليها، وتنتحر. تترك مذكرة مُوقّعاً عليها، «شقيقة شقيقتي في الوقت الحاضر هي آدا ([هي الآن خارج الجحيم])». [٢] وفقاً لهايد، كلمة آدا "Ada" تستدعي أفكاراً متنوعة (متناقضة): في الروسية "ad" تعني الجحيم أو هاديس، "da" تعني «نعم»، والمجموعة "a da" هو تعبير روسي عن السعادة. في اللغة اللاتينية "aqua" تعني ماء و«مارينا» تعني بحري. أكوا لا تتغلّب أبداً على «يأس الرغبة»، بشكل من الأشكال، انتحار أكوا يُنذر بانتحار لوسيت. [٣] لوسيت تقفز من فوق المركب إلى المحيط الأطلسي حين تُدرك أنّ ڤان لن يُبادلها حبها. أكوا ولوسيت، أكثر الشخصيات إيجابية في الرواية، تقعان ضحيتين لقسوة أولئك المحيطين بهما. آدا وڤان يجعلان لوسيت تعاني مثلما يجعل الاثنان، مارينا وديمون، أكوا تعاني، مع أنّ طرائقهم مختلفة. ڤان، وهو يروي، مفسراً أنه «ما إن أصبحت المولعات كلّهن، الضعيفات كلّهن في تماس معه (كما تفعل لوسيت تالياً، كي نُعطي مثالاً آخر) حتى يُصبحن مرغمات على معرفة الوجع والبؤس، ما لم يقوهن توتر سلالة أبيه الشيطانية». [٤]

---

(١) م. س.، ٢٥ - ك.

(٢) م. س.، ٣٦. يُشير پروفير إلى أن الصياغة *"taper ' iz ada"* تستدعي التلفّظ الروسي لـ«شهرزاد» (shexerizada) الراوية؛ انظر پروفير، «[*آدا*] بوصفها [بلاد العجائب]»، ٢٥٦. يفهرس پروفير كلّ الأوصاف والإحالات الروسية تقريباً في «*آدا*»، ويُعطينا تفسيرات لها، ٢٤٩ - ٢٧٩ - ك.

(٣) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٩٩ - ٢٠٠ - ك.

(٤) نابوكوف، «*آدا*»، ٢٥ - ك.

أغلب حياة ڤان العملية مُكرّسة بشغف لـ terrology، وهو فرع من علم النفس يشمل المرضى العقليين الذين يرون تيرا مراراً وتكراراً في أحلامهم.[١] إنه يُعلن رسمياً عن «الاهتياج المبهم» لمرضاه.[٢] يكتشف الراوي في نفسه الشغف عينه بالمجانين باعتبارهم «مثلما يكون لدى بعضهم شغف بطائفة العنكبوتيات أو النباتات السحلبية».[٣] إنه لشيء مهم أن نُبقي هذه الوظيفة في البال حين نُحلّل رواية ڤان الفلسفية المعنونة (*رسائل من تيرا*)، التي تحكي قصة باحث من تيرا المعاكسة يبدأ تقريباً بعلاقة غرامية مع تيريزا، وهي مراسلة صحافية جوّالة في تيرا. «ڤان المسكين! في كفاحه من أجل أن يُبقي كاتب الرسائل من تيرا منفصلاً بنحو حازم عن صورة آدا، يطلي تيريزا بلون ذهبي وقرمزي إلى أن تُصبح نموذجاً للتفاهة».[٤] ڤان يكون مُجبراً بنحو مشابه، فيما يتعلّق بشخصية زوجة الباحث المخدوعة، أنتيليا، كي ينتزع «كلّ آثار آدا، وبذلك يقلّص شخصية أخرى إلى دمية ذات شعر مُبيّض».[٥] راوي الرواية هو ڤان، وڤان له خالق، نابوكوف. إذاً هل يعني هذا أنّ نابوكوف يخلق ڤان كي يكون روائياً فاشلاً؟ إذا ما قارنا ڤان بسبستيان، الذي يُترجم أعمق عواطفه، نرى أنّ بُعد ڤان النابوكوفي عن شخصياته ليس مرادفاً لعدم الانشغال بها أو تضمينها.

تيريزا قادرة على نقل نفسها إلى تيرا المعاكسة. غير أنها شديدة الصغر بحيث إنّ الباحث المعجب بها يتمكن من رؤيتها فقط من خلال ميكروسكوب قوي. تنتهي علاقتهما الغرامية في مأساة حين ترمي شخصية أنثوية ذات بُعد واحد أُخرى أنبوبة الاختبار، وفي داخلها

---

(١) م. س.، ٢٣ - ك.
(٢) م. س.، ٣٨٧ - ك.
(٣) م. س.، ٣٨٤ - ك.
(٤) م. س.، ٣٨٥ - ك.
(٥) م. س.، ٣٨٦ - ك.

تيريزا، بطريق الخطأ. في أول الأمر، تُقدّم تيريزا صورة مُرضية لـ(تيرا)، لا شيء سوء المديح والمديح، لكنها أخيراً تعترف قائلة إنها لم تكن صادقة تماماً، وإنها ضخمت السعادة باعتبارها أداة لـ«الدعاية الكونية».[1] ڤان، أيضاً، جمع تقارير مستندة إلى رؤى مرضاه، الأمر الذي يعني تبديل أشياء كثيرة في شكل مبتور ومُقرّح، وبهذه الصورة تظهر في الكتاب. مهما يكن من أمر، «قارئ نابوكوف الجيد» سوف يميّز «أثولف المستقبل» باعتباره أدولف هتلر. نابوكوف يسلّي نفسه هنا من خلال الهزء من الشيوعية الأوروبية والنازية الحربية. بعد مضي خمسين سنة، رواية ڤان تُعد كفيلم سينمائي، الأمر الذي يبرهن على كونه مثيراً للجدل لأنه ينعت تاريخ تيرا السياسي خلال النصف الأول من القرن العشرين باعتباره مهزلة.[2] لمّا يكتب أپيل عن (*آدا*)، يمدح هذا التاريخ الذي أُعيد تكوينه، معتبراً أجزاءً منه «ضربة ذكية، كافية بصورة حزينة، بما أنّ التاريخ هو في الحقيقة حلم مجنون، فيلم سينمائي رديء، والحرب العالمية الثانية هي حادثة أسطورية أو فورة شراب غازي، كما يعرف كلّ واحد في تماس مع جيل تحت الثلاثينيات، بما أنّ «الدار البيضاء» موجودة من أجلهم، وليس أوشفيتز».[3]

ينشر ڤان (*رسائل من تيرا*) تحت اسم مستعار هو ڤولتيماند، وهو مأخوذ من متودد يحمل أنباء إلى كلوديوس في (*هاملت*) شكسبير، وهو دور انعكس في تيريزا، التي تجلب الرسائل من تيرا؛ لوسيت التي تُسلّم رسالة آدا إلى ڤان كي يستعيدا علاقتهما؛ وفي الختام في أكوا، التي تبدو كأنها تحمل الرسائل من عالَم آخر.[4] هذا الشيء يُشير إلى هَوَس

---

(١) م. س.، ٣٨٨ - ك.

(٢) م. س.، ٦٥٧ - ك.

(٣) أپيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٥ - ١٦٦ - ك .

(٤) نابوكوف، «*آدا*»، ٣٨٩. يُشير أپيل إلى أنّ Volte (بالألمانية) تعني «حيلة المشعوذ» أو «الشعوذة»؛ انظر أپيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٥ - ك .

يُغلّف أعمال نابوكوف: وجود فضاءات أخرى وأزمنة أخرى تفرض ضغطاً على هذا العالَم وهذا الوقت الحاضر. وراء حاضر الرواية، وهو شيء أُشير إليه بنحو محتوم باعتباره «واقعاً»، عالَماً آخر تم الإحساس به أيضاً، عالَماً لا يقل واقعية، عالَماً يقود أفكارنا وأفعالنا ويُسمى غالباً «القدر». «القدر» يوفر تفسيراً لوقائع مبعثرة وأحدث حياة غير متوقَّعَة (وغير وثيقة الصلة على ما يبدو). «القدر» يُمنَح صوتاً من خلال تيريزا ورسائلها و، وراء تيريزا، من خلال ڤولتيماند. ومع ذلك (*آدا*) ليست رواية استعارية: الرسائل ليست رمزية. (*آدا*) ملتزمة بكل معنى الكلمة بالأدب. يوجد، على أية حال، بُعد وراء الباروميترات المعروفة لـ«الواقع»، وإن معنى هذا البُعد هو الذي يُنقل في (*آدا*)، حتى ولو في أبسط مستويات الرواية.

٢

(*آدا*) هي أول رواية أقرأها لنابوكوف. كان الكتاب هدية من صديق عدّ نفسه واحداً من أشد المعجبين بنابوكوف وهو، شأنه شأن الكاتب، كان يتحدّث بعدد من اللغات الأوروبية. كنا طالبين جامعيين معاً، وسجلنا معاً في كورس عن صموئيل بيكيت. كان لدى أستاذنا الجامعي افتتان مُسكِر (و، بالطبع، عاجز) ببيكيت، كما لو أنه مُغرم به، وقد تصوّرنا، مع أننا كنا يافعين جداً، أننا عشاق بيكيت أيضاً. كان البروفيسور رجلاً طويل القامة، تخرّج حديثاً من (يال)، يُعطي الانطباع بشخصية نموذجية بشعره الأشقر اللامع. كان يمشي في قاعات كليتنا بخطوات واثقة، محدودب الظهر بعض الشيء كما يفعل بعض الأشخاص ذوي القامات الطويلة. بدا كما لو أنّ أيّ شخص في طريقه يتعين عليه أن يبتعد ليس إلا. بدا كأنه يتألق ويشع شيئاً لم يكن السعادة تماماً. لم نكن نعرف شيئاً عن البروفيسور، باستثناء أنّ بيكيت هو شغفه

الوحيد. في بعض الأحيان وقاحة وضغينة أسئلتنا بدت كأنها تُزعِجه وتُغضِبه. الآن أُدرك أنّ جهلَنا هو الذي كان يُزعِجه ويُغضِبه. وحين كان يضرب أمثلة عن الفلسفة الشرقية في أعمال بيكيت، شعرتُ، أنا الذي عينت نفسي باعتباري الممثلة الوحيدة لـ(الشرق) من بين طلبته، أنه واجبي أن أخالفه الرأي. الحلقة النقاشية التي تبدأ بحماسة كبيرة سوف تغدو بغيضة من دون سبب. ولذلك، كلّنا تنفسنا الصُّعداء حين انتهى الفصل الدراسي. قبيل الفصل الدراسي التالي تحديداً علمنا بأن البروفيسور سجن نفسه في مرآبه، أدار محرّك سيارته، وانتحر. التفاصيل ضبابية الآن، إلا أن التفكير في (*آدا*) والكتابة عنها الآن يجعلانني أستحضر البروفيسور المُغرَم ببيكيت طويل القامة، محدودب الظهر، الذي كانت لديه طالبة واحدة على الأقل لم تفهمه، وهذا الأمر يفقدُني توازني.

أجبرتني قراءة (*آدا*) على مواجهة شعور غير متوقّع. كما لو أن ماضياً بعيداً قد بسط نفسه أمامي، ماضٍ هو في آن واحد غير مألوف ومع ذلك هو مألوف جداً (أو كما لو أنني فقدتُ ذكرى شعور مألوف هو مجهول الآن بالنسبة لي)، وكانت تُعنوَن إليّ سلسلةٌ من الصور البراقة التي بدت أشبه بالرسوم، موقِظةً الذكريات التي حسبتُ أني فقدتُها. مع ذلك لا شيءَ في (*آدا*) توافق مع ماضيَّ. بدلاً من ذلك، كانت الصفة التي أثارتها (*آدا*)، جوهرياً، الذكرى نفسها، شيئاً ما وراء صور ماضٍ واضح، مثل التأثير المباشر لنغم لم يسبق لكَ أن سمعتَه من قبل، أو عطر زهرة مباغت، مُتغلغل لم يسبق لكَ أن شممتَه قبلاً. ما من رواية حدث أن أثّرت فيّ تأثيراً شديداً من قبل. بالنسبة لي، لم تصف الرواية حصراً الحقائق العادية - لقد أفصحت عن حقائق القارئ الذاتية. ذكّرتني بحكايات الجان الكاذبة العائدة لي: أميرة لا يُمكن أن يوقظها من نومها إلا أمير، وهو أملٌ لا ترشه إلى الأبد غيمةُ مطر حقيقية بل سُحب الخيال. وأنا أستحضر تصريح نابوكوف بأنّ

«الروايات العظيمة فوق حكايات الجان العظيمة كلّها»،[1] سألتُ نفسي ما إذا كانت هذه الحاجة إلى سرد القصص وسماعها تنشأ بالضبط من هذا الإحساس المألوف - غير المألوف، الإحساس بأنه في مكان ما توجد جنة مفقودة. وفي الوقت نفسه، القصة، أيّ قصة، تجذبنا إلى الأسفل بنحو غير مُتعمَّد كي نسلك درباً مُحدداً، ربما من دون رغبتنا أو موافقتنا؛ قصة قد لا ترينا الطريق، إلا أنها مع ذلك تمنحنا الأمل.

الطبيعة الشبيهة بحكاية الجان في (*آدا*) تحفز فكرة أخرى، وغالباً إشارة مزعجة. الرواية تشبه بدقة «الجميلة النائمة» و، في الوقت نفسه، تسخر من تأثير هذا الانطباع على القارئ. فقط حين يغدو القارئ مُستغرقاً في عالَمها الملوّن، عالَم الفضاءات والأضواء، صوتٌ ضعيف، مزعج من وراء ظلال الأشجار يضحك، كالعفريت، على سذاجة الفرد ضيق التفكير. على مدى الأعوام فيما كنتُ أعيد قراءة (*آدا*) وأطّلع على أعمال نابوكوف الأخرى، ألفيتُ نفسي أتجاوب مرات عديدة مع ذلك الإزعاج. في مستوى واحد تجربةُ أن أكون غارقة في عوالم نابوكوف ملأتني بالدهشة وانطباع الجمال، إلا أنني اكتشفت تدريجياً أنه في مستوى آخر ذلك الجمال أشبه بأغنية حورية البحر المُغرية التي كان القصد من ورائها أن تسحب القارئ إلى الهاوية، إلى الواقع الكئيب الكامن وراء القصة. روايات نابوكوف أشبه بحقائق الحياة، تطفح بالأوهام الحقيقية والحقائق الوهمية. في رأي نابوكوف، أمان وسعادة طفولته حقيقيان شأنهما شأن عجز ووجع سنواته في المَهجر. هذا الشيء واضح في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، وهو كتاب طالعته بعد أعوام عديدة من (*آدا*). ولما انتقلتُ من رواياته إلى سيرته التي كتبها بقلمه، فهمتُ أني كنتُ أستكشف الجحيم الذي ألقى بظلاله

(١) أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٠؛ بحسب أبيل، كان نابوكوف يبدأ دوماً محاضرته الأولى في «كورنيل» بهذه المقولة - ك .

على فردوسه المفقود. غير أنّ فردوسه قد تمّت استعادته في / عبر الفن، والأمل هكذا احتك باليأس. هذا هو ما يُحوّل روايات نابوكوف إلى مزائج (جمع مزيج) من الكوميديا والتراجيديا، من الحلاوة والمرارة، من الابتهاج والظل. الجنة سهلة المنال وبعيدة المنال توفر أصل هجاء نابوكوف المستتر وأحياناً العلنيّ، على غرار الصور الفوتوغرافية في داخل رسائل المواساة، التي تستحضر الحياة وسط الموت.

تعتقد آدا أنّ ڤان سوف يذهب إلى الجنة: «أعرف أنه يوجد ڤان في النيرڤانا». إلا أنها تقول أيضاً: «سأكون معه في أعماق moego ada، الأعماق المتعلّقة بهاديس[1] العائدة لي».[2] مفكرة انتحار آدا، من ناحية أخرى، تنص على أنها الآن خارج الجحيم.[3] (*آدا*) هي قصة ليست فقط عن الجنة المستعادة بل أيضاً عن الجحيم الملازم لهذه الجنة الدنيوية. إن ثنائية الجنة والجحيم تعني أنه بينما أحدهما لا يستطيع أن يُوجد من دون الآخر، إنهما ليسا منسجمين أو يتحمل كلّ واحد منهما الآخر، كلّ واحد منهما يُخرّب باستمرار أفعال الآخر. هذا التخريب أو التعطيل يمتد وراء ما يتعلّق بالموضوع كي يشوّش بناء الرواية بأكمله. بهذه الطريقة تُسحِر، الرواية تجعل القراء الجهلاء ينخرطون في لعبة متميزة بحيث لا يستطيع أحد أن يفوز بالفعل. «قارئ نابوكوف الجيد» مطّلع أصلاً على طريقته في التعطيل في روايات أخرى. إلا أنّ (*آدا*) هي الرواية التي يلعب فيها الأسلوب دوره الرئيس جداً لأنه هنا يشمل تفسير نابوكوف لمفهوم الزمن. في (*آدا*)، بنحو قابل للجدل، الزمن هو بطل الرواية الضمني. يعتقد أپيل أنّ الجزء

---

(١) هاديس: إله العالَم السفلي في الفلسفة اليونانية – م.

(٢) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٦٢ – ك.

(٣) م. س.، ٣٦ – ك.

الرابع، الذي يتعامل مباشرةً مع مفهوم الزمن، كُتب قبل الأجزاء الأخرى من (*آدا*)، كما هي الحال في (*لوليتا*)، مَشهد مقتل كوِلتي كُتب أولاً.[1]

تبدأ (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، كما نعرف، بصورة هاوية لانهائية، خالدة، جملتها الأولى تتوقف هنيهة كي تتأمل الوجود، مُقيّدة بالظلام الأبدي لسجن الزمن. وبعدها بجمل قليلة، يثور نابوكوف ضد هذا الوضع؛ إنه يستشعر «الحافز في أن يأخذ تمردي إلى الخارج وأن يطوّق الطبيعة بأوتاد».[2] (*آدا*) هي جزء من تمرد نابوكوف، كما يُمكن رؤية ذلك في الجزء الرابع، (*بُنية الزمن*).[3] ومثلما يشكل كتاب فيودور في تشرنيشفسكي فصلاً منفصلاً في (*الهدية*) وقصيدة شيد أُدخلت في (*نار شاحبة*)، بالطريقة ذاتها يقوم مستوى الحبكة بوظيفة بحث ڤان في (*آدا*). روايته القصيرة التي في صيغة بحث يُعاد إنتاجها كلياً تقريباً في (*آدا*). يشمل البحث أحد أحاديث ڤان، ورحلته من أجل مقابلة آدا بعد سبعة عشر عاماً من الفراق، حين يسلك الطريق الخطأ، وبعدها ثانية يُغيّر اتجاهه خطأً إلى الشرق؛ وتَصوّر صوت آدا، في الطرف الآخر من خط الهاتف، الذي «يبعث» الماضي ويربطه بالحاضر.[4] لقاؤهما المُخطط له يُمنى بالفشل: آدا تغادر الفندق وڤان يقضي ليلته يعمل على بحثه. عند انبلاج الفجر، يقرر أن يمضي وراء آدا، غير أنها كانت قد رجعت أصلاً إلى الفندق في منتصف الليل. لم يكن ڤان قد انتهى من مخطوطته الأولى، بل إنّ عُقد حبكة الرواية قد حُلّت. البحث والرواية ينتهيان عملياً هنا، بما أنّ الفصل اللاحق (الأخير) هو، جوهرياً، خاتمة يعيش فيها الاثنان، آدا وڤان، بسعادة دائمة إلى الأبد.

---

(١) أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦٤ - ك.

(٢) نابوكوف، «*تكلّمي أيتها الذكريات*»، ١٩ - ٢٠ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٠٩ - ك.

(٤) م. س.، ٦٣٣ - ك.

فردوس آدا المفقود وطفولة ڤان يُسميان (آرديس پارك). آرديس تعني «سهم» باليونانية، وكما لو أنّ سَهَم الزمن، مثل سَهَم الحب، يستهدف القلب مباشرة، وأنّ ممارسته بشكلٍ تام يسبب الموت. (*بُنية الزمن*) تعترض، ببساطة، على طبيعة الزمن ذات الاتجاه الوحيد، وبحث ڤان، بوصفه جزءاً من (*آدا*) وبوصفه شيئاً في خدمة الرواية، يمتلك فائدة أدبية خالصة، أقل أهمية بالنسبة للقضايا الفلسفية التي يُثيرها مقارنة بما يعنيه للعملية الإبداعية. في رأي ڤان، تقدّم الزمن هو «شيء يبدو مفيداً بالنسبة لي لحظة واحدة، إلا أنه يتضاءل في اللحظة التالية إلى مستوى وَهْم له صلةٌ غامضة بأسرار النمو والجاذبية الأرضية». إن عدم رجوع الزمن، يقول، هو «قضية ضيقة الأفق».[(١)] يقول ڤان إنه يُريد أن يستقصي جوهر الزمن، وليس مروره، الأمر الذي يعني أنّ جوهره لا يشتمل ببساطة على انقضائه؛ «أود أن أعانق [الزمن]»، يقول.[(٢)] وزيادة على ذلك، يحاول أن يرفض نسبية الزمن؛ يحاول أن يفصل الزمان عن الفضاء، مجادلاً أنه مع أنّ الزمن يُمكن قياسه، لا يُمكن فهمه.[(٣)] ڤان يقترح فكرة معزولة، سمعية مميزة تتعلّق بالزمن: «إذا تُخبرني عيناي بشيء ما عن [الفضاء]، فإن أذني تُخبرني بشيء ما عن [الزمان]. لكن بينما [الفضاء] يُمكن تأمله، بسذاجة، ربما، مع ذلك بصورة مباشرة، باستطاعتي أن أُصغي إلى [الزمن] فقط بين فترات التوتر». الزمن ليس الضربات المتكررة لإيقاع ما «بل الفجوة الكائنة بين ضربتين من هذا النوع، الفجوة الرمادية بين الضربات السود: [الفاصل الغَض]».[(٤)]

---

(١) م. س.، ٦١٣ - ك.

(٢) م. س.، ٦١٠ - ك.

(٣) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٤١ - ١٤٢، من أجل نظرية مختلفة، في الدفاع عن آينشتاين. ورَمپتون، «*حياة أدبية*»، ١١٨ - ١١٩، في الدفاع عن فرويد، فيما يتعلّق براوي «*آدا*» - ك.

(٤) نابوكوف، «*آدا*»، ٦١٢ - ٦١٣. انظر زيلر، «لولب الزمن في [*آدا*]»، من أجل التركيز على هذه التوقفات القصيرة - ك.

ڤان لا يؤمن أنّ الزمن هو لوح كتابة مكوّن من ثلاثة أجزاء (الماضي)، (الحاضر) و(المستقبل). يوجد فقط لوح كتابة مزدوج، في رأيه، لأن المستقبل «لم يحل بعدُ ومن المحتمل ألا يأتي»، فقدان الوعي، أو الموت، الذي يحدث وراء القدرة المُدركة بالحواس لـ(ڤان) (أو لنا).[1] ڤان لن يموت في هذا السيناريو؛ نابوكوف نفسه آمن بأن الوعي بالذات هو العامل البشري المميز الذي يفصلنا عن الحيوانات، الحقيقة المتعلّقة بـ«أن تعي أنك تعي بالكينونة».[2] الوقت الحاضر، إذاً، هو شيء ضبابيّ، يفكر ڤان، وكي يفهمه، «يتعين عليّ أن أحرّك عقلي في الاتجاه المعاكس للاتجاه الذي أتحرّك فيه الآن، كما يفعل المرء حين يقود مركبة بمحاذاة صف طويل من أشجار الحور ويرغب في عزل وإيقاف إحداها، وبالتالي يجعل البقعة الخضراء تتكشف، وتُقدّم، نعم تُقدّم، كلّ ورقة من أوراقها». من خلال إعادة البناء الواعية، من خلال «الحاضر المتأني»، يستطيع المرء أن يصل إلى الزمن الحاضر، أو الإحساس بـ«الآنية».[3] كما يوجد هنالك الماضي، اللوح الثاني في لوح كتابته الثاني. ڤان يصوّر فكرته المتعلّقة بالماضي من خلال سرد قصة (زِمبري)، «وهي بلدة قديمة، جذابة تقع على (مايندر ريڤر)، بالقرب من (سورسيير)»[4]. بنايات جديدة شُيّدت حول البلدة الجديدة، وقد تحوّلت إلى مدينة ذات مظهر حديث. الناس مهتمون بحفظ المواقع التاريخية وبعناية راحوا يبنون من جديد نسخة مطابقة من (زمبري) القديمة في الجهة المقابلة من النهر، لذا فإن المدينة الحديثة تقع على إحدى الضفتين، في حين تقع البلدة القديمة

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٣٨ - ٦٣٩ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٨٥ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٢٦ - ك.

(٤) سورسيير: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي sorcière، وتعني (الساحرة) أو (العرّافة) - م.

على الضفة الأخرى، وثمة جسر يربط بين الاثنتين. يعتقد ڤان أنه من خلال صنع نموذج للبلدة القديمة، «كلّ ما نفعله هو أن نهبها شكلاً فضائياً». ماضي المدينة يُمكن أن نراه في المدينة الجديدة، باستعمال الخيال، عبر موشور الذكرى. «[الماضي]، إذاً»، يؤكد ڤان هو «تراكم مستمر للصور».[1] نحن نبني الماضي من جديد، بوعي، في كلّ لحظة من اللحظات لأن «الزمن ليس سوى ذكرى قيد الصنع».[2] حتى الآن ڤان ونابوكوف، الزمن ليس خطاً مستقيماً يخترق الماضي، الحاضر، والمستقبل. يقول ڤان إن زمنه هو «زمن ساكن». «[الزمن] الذي أهتم به هو فقط [الزمن] الذي توقفتُ عنده قليلاً وهو الذي اهتمَّ به إلى حدٍّ بعيد عقلي العنيد».[3]

الجنة والجحيم يتطابقان مع «الزمن المتدفّق» و«الزمن الساكن» على التوالي. إذا استدعى «الزمن المتدفّق» الطبيعة اليومية للحياة، فإن «الزمن الساكن» هو مقياس دقيق للذكرى والفن. في (*آدا*)، الجحيم يدل على النفي، والنفي يُفرَض بفعل مرور الزمن، النفي ليس من (آرديس) فحسب بل النفي أيضاً من الشباب والحب.[4] ڤان يتقبل الحقيقة القائلة إنّ الماضي لن يعود، ويفسره باعتباره مستودعاً للفكر والشعور. الزمن الذي ينتمي إلى ڤان وآدا هو كرّاسة شخصية، أو زمن فردي متراكم، يمتد وراء الموت، تمت حيازته وأُبقي حياً من خلال الذكرى، ومن ثم مُنح صوتاً من خلال الاستعارة: في أغلب روايات نابوكوف الذكرى تتكلّم من خلال اللغة السحرية للفن. يُخبرنا ڤان قرب نهاية (*آدا*) بأنّ عملية الاحتضار تأتي في ثلاث مراحل. في المرحلة

(١) نابوكوف، «آدا»، ٦٢٠ - ٦٢١. انظر سيدل، «ستيريوسكوب»، ٢٤٠، لمعرفة المزيد عن هذا المَشهد والزمن - م.

(٢) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٣٨ - ك.

(٣) م. س.، ٦١٤ - ك.

(٤) سيدل، «ستيريوسكوب»، ٢٣٩، لمزيد من التفسيرات في موضوع المنفى - ك.

الأولى، يتخلّى المرء عن الذكريات إلى الأبد، وهي مسألة عادية، «لكن أيّ شجاعة هذه التي يتعين على المرء أن يمتلكها كي يمر عبر تلك المسألة العادية المرة تلو المرة وألا يقلع عن هراء تكديس المرة تلو المرة ثروات الوعي التي سوف تُختَطف!» المرحلة الثانية هي «الوجع الجسدي الفظيع»، وأخيراً هنالك «المستقبل الكاذب، عديم الملامح، الفارغ والأسود، اللاديمومة الأزلية، المفارقة المُتمِّمة لأُخرويات دماغنا الموضوع في صندوق!»[١] يُشير ڤان إلى النضال (السيزيفي) للذكرى باعتباره «شجاعة» - مجهودٌ عقيم وهو إشارة إلى مثابرة الذكرى ومعادل الذكرى يفرض إرادته على جور الزمن. يناقش ڤان أيضاً بأنه كي نهمل الذكرى يعني أن نخسر أيّ إمكانية في الخلود. ولهذا السبب كان همبرت يتوق لأن يرسل لوليتا إلى الأبد إلى «الجزيرة الغامضة للزمن المُدوّخ».[٢]

همبرت، الراوي والعاشق، يحاول أن يؤكد سيطرته على لوليتا من خلال طريقة وصفها، من خلال تحويلها إلى صورة فوتوغرافية ساكنة. لئن كانت هذه الطريقة في وصفها يُشار إليها عموماً باعتبارها «رسماً بالكلمات»، فإنها مفاهيمياً أكثر تعقيداً من ذلك، كما رأينا في (*آدا*)، حيث رُسمت شخصيات الرواية بنحو مشابه. إنها تتضمن «تثبيت» مشهد والإبقاء عليه من دون حركة، محررين إياه من القبضات الجائرة لـ(الزمن المُتدفّق) كي نمسك به. ڤان يسعى وراء هدف من هذا الطراز، ونحن نصادف تلميحات مباشرة وغير مباشرة طوال (*آدا*).[٣] يستحضر بويد أنه قبل المباشرة في الرواية، نابوكوف، في رحلة إلى إيطاليا مع ڤيرا، أمضى أياماً معدودات ينظر إلى الرسوم في متاحف

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٦٤ - ك.

(٢) نابوكوف، «*لوليتا المزوّدة بالحواشي*»، ١٧ - ك.

(٣) أپيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٦١ - ك.

مختلفة وفي معارض الفنون التشكيلية.[1] نصادف بعض هذه الأعمال الفنية في (*آدا*)، واللون والتصاوير الملونة تلعب دوراً سردياً جوهرياً. آدا ولوسيت ترافقان ألواناً معينة: شعر آدا الأسود والشحوب العاجي بالمقارنة مع شعر لوسيت الأحمر والبشرة الرملية. في مَشهد حيث كان الثلاثة، آدا، ڤان، ولوسيت يلعبون، يصادف القارئ لحظات موضوعية حيث تتوقف الحياة فجأةً، كما لو أنّ ذلك يحدث في الرسوم أو الصور الفوتوغرافية. تواصل الرواية حركتها إلى الأمام بواسطة ضَفر وحلّ ضفائر الخصلات السود والحُمر لشَعر الفتاتين.[2]

هذا الأسلوب الوصفي يزداد في تعقيد مفاهيمي في مَشهد مُحدد، حيث المراهق ڤان يرى آدا تغسل وجهها وذراعيها. لم يكن يعني أن يراها، وهي غير منتبهة لوجوده. ڤان ينتبه إليها. «أفعى بدينة من الخزف الصيني التفّت حول الحوض، وفيما توقف الاثنان، الحيوان الزاحف، عن مراقبة إيڤ والاستدارة الناعمة لنهديها البرعمين في صورة، طبقة كبيرة من الصابون بلون التوت انزلقت من يدها، وقدمها ذات الجورب الأبيض انعقفت وأغلقت الباب بضربة عنيفة كانت أكثر ما تكون صدى لارتطام كتلة الصابون بلوح الرخام مما هي علامة على استياء فرجي».[3] اختلاس نظر ڤان ينتهي هنا، وكذلك المَشهد. دقة الوصف تجعل المَشهد القصير حقيقياً، محسوساً، ومروِّعاً. ومع ذلك يتدفق في

---

(١) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٥١٢ - ٥١٣ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آدا* »، ٢٣١ - ٢٣٤. انظر ألتر، «[*آدا*] أو لآلئ الفردوس»، ١٧٧، من أجل تحليل إضافي لهذا المَشهد - ك.

(٣) نابوكوف، «آدا»، ٧٠. انظر ألتر، «[*آدا*] أو لآلئ الفردوس»، ١٨٥ - ١٨٦، من أجل تفسيرات إضافية لـ «الأفعى» في هذا المَشهد - ك. استفسرنا من الكاتبة آذر نفيسي عن معنى «استياء فرجي»، فردّت علينا في رسالتها المؤرخة في ٢٩/٩/٢٠٢١ بأنّ هذا التعبير يدلّ على العفة وله دلالات جنسية أيضاً، وهذا ما عناه نابوكوف على وجه الدقة - م.

الوقت نفسه مع المعاني المترابطة: أفعى من الخزف الصيني تلتف حول المغسلة، و، بحسب الراوي، ڤان والأفعى معاً يبقيان بلا حراك كي يراقبا إيڤ.[1] وفي الحال، إذاً، آدم وحواء هذان سوف يُطردان من (جنة عدن)، مع أنهما ليسا بريئين جداً. كلّ واحد منهما يَغوي ويُغوى. هنا أحد «التفاصيل الإلهية» العائدة لنابوكوف هو لون الصابون، على غرار (الزمن الساكن)، بتداعياته المتراكمة من المعاني، يفرض نفسه على (الزمن المُتدفّق) أمام عينيْ ڤان.

نابوكوف يمزج العناصر غير المتجانسة في (*آدا*) كأسلوب، مُميز في مَشهد عند (آرديس) يتناول مرور الزمن، وبالتالي الذكرى. آدا وڤان يقضيان صيفين فقط معاً في (آرديس)، وثمة فاصل زمني أمده أربعة أعوام بينهما. وصف موجز لڤان في بداية الصيف الثاني يُلمّح إلى أفعى الخزف الصيني: بعود في عصر يوم غائم من أيام حزيران / يونيو، «غير متوقَّع، غير مدعو، ما من حاجة إليه؛ وقلادة ماس ملتفة بنحو مرتخٍ في جيبه». لمّا يرى ڤان آدا، يلاحظ أنّ لها حياة مستقلة «من دونه، وليس له». من دون تفسير إضافي، يقدّم الراوي وصفاً موجزاً لفستان آدا: «إزاء [الكاب][2] الأبيض هيئة آدا الطويلة الجديدة تظهر بلون أسود - اللون الأسود لفستانها الحرير الأنيق الخالي من الكُمين، من دون حلي، من دون ذكريات».[3] بعدها بجمل قليلة يُلاحظ أنّ «تقويرة فستانها الأسود المنخفضة التي تُظهر العنق والجزء العلوي من الثديين سمحت بتأسيس تباين شديد بين البياض الطافئ المألوف لبشرتها وذيل الحصان الأسود المُوجِع لتسريحة شعرها الجديدة».[4]

---

(١) أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٨٢، يذكّرنا بأنّ "AD" العائدة لـ "Ada" موجوان أيضاً في "Adam" - ك.

(٢) الكاب: رداء خارجي بلا كُمين يُطرح على الكتفين - م.

(٣) نابوكوف، «*آدا*»، ٢١٢ - ك.

(٤) م. س.، ٢١٣ - ك.

التأثير غير المتوقع لهذا الأسلوب يتحقق حين تتجاور ظاهرتان منفصلتان؛ في هذا المثال، التقارب يؤكد التفاوت.

يستمر نابوكوف في تقديم مفهوم ڤان عن الزمن، وبذلك يُحيط القارئ علماً بعمليات تفكير ڤان، وكيف تُعطل المراحل الثلاث للزمن بعضها بعضاً باستمرار. نختبر مضي الزمن، كم هي عملية قاسية، معاً في التصاوير المطوّلة وفي الجمل الموجزة، غير المنطقية ظاهرياً أيضاً.[1] يُصبح ڤان شبحاً أثناء عودته إلى (آرديس)، يلاحظ الحياة فيما هي تتكشف من دونه، من دون مراقبة، مستقلة. (آرديس) في (*آدا*) ليست موازية لمدينة (ڤيرا) في (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، لأنّ نابوكوف لا يعمل بشكل متماثل بل بالأحرى يكدّس المكوّنات غير المتجانسة. روسيا تظل بلد الأحلام التي لا يستطيع المرء أن يرجع إليها إلا بواسطة الخيال. لمّا يعود ڤاديم في (*انظر إلى المهرّجين!*) إلى الاتحاد السوڤييتي، على سبيل المثال، تكون النتيجة مُفجعة. قصة نابوكوف لا تصف روسيا «الحقيقية» لكنه بدلاً منها يصف منظراً حالماً، استعاده الفن السردي. في (*الهدية*)، يصف نابوكوف مدينة برلين بصورة واقعية، مثلما يصف أميركا الشمالية في (*لوليتا*)، كما يصف (في كلتا الحالتين) روسيا السحرية أو المتخيّلة. في (*آدا*)، موقعانا هما عالمان مختلفان، تيرا و(تيرا المعاكسة). الرواية كلّها تحدث في عالم خيالي ثنائي، تم الكشف عنه بطريقة نظامية.

قرب نهاية بحث ڤان، بعد أن يلتئم شملهما هو وآدا، يُخبرها ڤان أنه يود أن يؤلف نوعاً من رواية قصيرة بهيئة بحث حول بُنية الزمن، «تحرّي لجوهره الشبيه بالحجاب، مع استعارات تصويرية تتزايد رويداً رويداً، تبني شيئاً فشيئاً قصة حب منطقي، تمضي من الماضي إلى الحاضر، تتطور كقصة حقيقية، وبنحو تدريجي أيضاً تنقض التشابهات

---

(١) م. س.، ٤٢٧ - ٤٢٨ - ك.

وتتداعى ثانية إلى تجريد تافه».[1] كان نابوكوف قد أنجز ما اقترحه ڤان على وجه الدقة، شارحاً تحويل فكرة تجريدية إلى قصة حقيقية لرواية والعكس بالعكس، محوّلاً مَشهَداً في (*آدا*) إلى فكرة تجريدية. في الواقع، رواية ڤان القصيرة عن الزمن هي تصوّر صغير الحجم عن نفس المبادئ الموجودة في رواية نابوكوف الطويلة عن آدا وڤان، التي تتشكل استعارتُها المُهيمنة بمساعدة علاقتهما مع (آرديس)، أو سهم الزمن. في إطار الاستعارة، كلّ هذه الثيمات المنفصلة ظاهرياً تأتي معاً. قبل كتابة (*آدا*)، لمّا كان لا يزال يجمع الملحوظات ويتوقّع أن تحمل الرواية عنوان (*بُنية الزمن*)، تحدّث نابوكوف إلى مراسلين صحافيين وردد شيئاً شبيهاً بما يقوله ڤان؛ كما أخبر تالياً براين بويد: «تكمن الصعوبة فيها هو أنّ عليّ أن أنجز مقالة، مقالة تبدو بحثية عن الزمن وبعدها شيئاً فشيئاً أحوّلها إلى قصة كانت حاضرة في بالي. الاستعارات بدأت تحيا. الاستعارات تتحول تدريجياً إلى قصة لأنه من الصعب جداً أن تتكلّم عن الزمن من دون استعمال تشبيهات أو استعارات. وهدفي هو أن أجعل هذه الاستعارات تتوالد كي تكوّن قصة خاصة بها، رويداً رويداً، وبعدها ثانيةً كي تتصدّع، وكي ينتهي كلّ شيء في هذا بدلاً من أن تجف من خلال مقالة جادة وذات نية حسنة عن الزمن. تبين أنه شيءٌ صعب جداً أن أؤلف قصة لا أعرف ماذا أفعل بشأنها».[2]

الاستعارات أداة رئيسة في روايات نابوكوف. استعماله لاستعارة ليس خياراً عَرَضياً من كيس عشوائي للتقنيات الأدبية أو هيكلاً عَرَضياً لتشكيلة من الأفكار، بل رؤية مفهومية واسعة النطاق، طريقة من طرائق مقاربة وتفسير التجربة الأدبية و، الأهم، فهم تجربة الحياة والموت، وهي طريقة من طرائق مواجهة الهوى السحيقة للحياة. طريقة من طرائق

(١) م. س.، ٦٤٢ - ك.
(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٤٨٧ - ك.

السعي لفهم الحياة في المَهجر، التي لا يُمكن أن تُعد أيّ شيء باستثناء هوة سحيقة. ليس التباين وحده هو الذي يهمّ في الاستعارة، أو الثنائيات من مثل المكان والفراغ، اللون والظل، الماضي والحاضر، لكن حيث تستطيع هذه المتضادات أن تغشي وتركّب إحداها فوق الأخرى، وتتوحّد في صورة واحدة. يصل ڤان إلى هذا الاستنتاج فيما هو يكتب بحثه، ويجد أنّ «الزمن الحقيقي يرتبط بالفواصل الزمنية بين الأحداث، وليس بـ[مرورها]، ليس باندماجها، ليس بحجبها الفجوة عن الأنظار، حيث ترتشح البُنية التجريدية الخالصة للزمن والتي لا سبيلَ لفهمها».[1] البُنية الاستعارية لروايات نابوكوف، بخاصة (*آدا*)، تعتمد على الثغرة الواسعة بين الأحداث، وليس على الأحداث نفسها، كما يفهم المؤلف أو يروي هذه الثغرة الواسعة.

إن الاستعارة النابوكوفية هي نتيجة عملية تجعل الواقع الحاضر غير مقبول. لماذا؟ ما هو الرد المقنع أكثر من الأحداث القاسية للقرن العشرين ومرارة النفي؟ إنه حلّ صعب، وملاذ لا مَفرّ منه: بالنسبة لشخصيات نابوكوف الروائية، ينبغي أن يكون هنالك مكانٌ آخر وزمنٌ آخر وراء الـ(هنا والآن) الاعتياديين. إنه مكان يُستدعى عادةً حين تفارق الشخصية الروائية الحياة، هالةٌ تنبثق كي تكسو شخصيات نابوكوف حتى حين تكون مستغرقة في واقع حيواتها اليومية. ومن هنا، الارتباط بين الأرواح «الطيبة» من مثل والد فيودور (*الهدية*) أو ميرا (پنين) أو لوسيت (*آدا*) والشخصيات الرئيسة لا يتمزق من خلال الموت. (إحدى هذه الأرواح الطيبة هو السيد أر. في [*أشياء شفافة*]، الذي يؤدي وظيفة بديل نابوكوف في مستوى واحد من مستويات الرواية). بالنسبة للمؤلف المتخصص بقشريات الأجنحة، الموت ليس نهاية بل تحوّل. يحاول نابوكوف ألا يهرب من الواقع، ألا يفرّ من

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٣٨٣ – ك.

الشيء المحتوم، بل كي يُعيد ترتيب فكرتنا عن الزمن، فكرتنا عن الحاضر، باعتباره تكديساً معقداً للماضي والحاضر معاً؛ من خلال رفض المعنى البسيط للزمن بوصفه خطاً مستقيماً، نحن نرفض قبول الفكرة القائلة إنّ الماضي مفقود، وإنّ المستقبل لا يُمكن منعه. إن استعمال الاستعارة بدلاً من رياضيات التسلسل الزمني كي نفكر في الواقع ربما يسمح بمزيد من الإدراك متعدد الطبقات له، لواقع متعدد الاتجاهات، يشمل سائر العناصر المتناقضة للحياة: (الزمن المتدفق)، (الزمن الساكن)، الذكرى والفن، الجنة والجحيم.

الواقع متعدد الاتجاهات ينطبق بنحو متساوٍ على سرد مُدْرَج في بحث ڤان والعالم الأكبر للرواية ذاتها. أسلوب نابوكوف الوصفي يُحيك هذه الرؤية الاستعارية في داخل بُنية كلّ مَشهد من مَشاهد (*آدا*). كلّ لحظة تتضمن لحظة أخرى وكلّ مَشهد يتضمن مَشهداً آخر، إلى حدّ أنّ التفكير بنحو فريد بلغة الأبطال أو الأنذال، أبطال الرواية أو الخصوم، هو تفكير لا معنى له لأن تيرا لا يُمكن التفكير فيها من دون تيرا المعاكسة، ولا يُمكن التفكير في الجحيم من دون الفردوس. (*بُنية الزمن*) من تأليف ڤان هي حيلة بنائية؛ إنها لا تملك وجوداً وراء هيكل (*آدا*).[1] الزمن، هو إحدى ثيمات نابوكوف الرئيسة (ربما أكثر من أيّ واحد من الروائيين العظام في زمنه)، يدحض واقعية رواية القرن التاسع

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ٣٧٦ - ٣٧٨. الملحوظة هي ردة فعل قوية نسبياً من جانب نابوكوف على مقالة بقلم جيفري ليونارد، «بدلاً من الزمن الضائع: [*آدا*]»، في «*تراي كوارترلي*»، ١٣٦ - ١٤٦، حول «*بنية الزمن*». يُشير نابوكوف إلى أن تنظير ڤان فيما يتصل بالزمن هو بالضرورة «حيلة بنائية» لا معنى لها خارج هذا الجزء الخاص من الرواية، يفسر بأن «*بنية الزمن*» العائدة لڤان ليس لها صلة بـ «*الزمن المفقود*» لمارسيل بروست، ويُضيف قائلاً إنه يعدّ نفسه غير مَدين على الإطلاق لبورخيس (على سبيل المثال، لقصته المعنونة [تفنيد الزمن])، مقتبساً مصادره الواقعية: بيركيلي وبيرغسون - ك.

عشر التي كانت تتحرّك للأمام على أساس الزمن الخطيّ، وهو سردٌ يبدو غير مناسب في القرن العشرين. تقليد رواية اللغة الإنكليزية في القرن التاسع عشر طوّر تعقيداً وغموضاً أكبر مع فن هنري جيمس السردي. رواية القرن العشرين انخرطت في فكرة الزمن بطريقة جوهرية: پروست أضاف بُنية الذكرى الفردية، جويس بنية الذكرى الجمعية. فكرة نابوكوف عن بنية الزمن لم تكن هي نفس فكرة زمن پروست «المفقود» بل هي شيءٌ يُمكن الشعور به، وحتى يُمكن التعامل معه، في الحياة اليومية. كتّاب قليلون شَرّبوا الزمن بمستوى من الدهشة والسحر وهو شيء فعله نابوكوف في عمله. كما يشرح ڤان: «الزمن وسط سلس لاستنبات الاستعارات».[١]

٣

في أثناء أيام الخريف التي أمضيتُها في إعادة كتابة هذا الفصل الأخير عن (آدا)، كنتُ أفكر لمّا قرأتُ، قبل عشرين سنة مضت، (آدا) أولَ مرة وشيئاً فشيئاً اكتشفتُ نابوكوف. في حينها، لم يكن يخطر ببالي أني سأكتب في يوم ما عن (آدا). مهما يكن من أمر، شيءٌ ما لا بد أنه يترشّح حتى في ذلك الحين. برواية (آدا)، زمني الحاضر قد شمل دوماً توقعات المستقبل، وظلت الحالة كما هي. كنتُ أعود إلى (آدا) بعد كلّ تغيّر رئيس في حياتي: هذه الرواية تجعلني دوماً أجمع وأفكر ثانية في الأزمنة المنفصلة وفي العلاقات المختلفة. (آدا) تجد تداعياً مقبولاً لها. ربيع ذلك العام لمّا كنتُ في سن العشرين، كنتُ قد اكتشفتُ (آدا) تواً، كان يمتلك الخلفية الخضراء والحمراء لعالَم طبيعي عصيّ على النسيان، أو هكذا هو في ذاكرتي: التربة الحمراء والجداول العريضة

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٦١١ - ك.

التي تحوّل الأرض إلى رقعة شطرنج هائلة الحجم، تُذكر المرء بعالَم (*مغامرات أليس في بلاد العجائب*). في (*آدا*)، يقول الراوي، وهو يُقارن الحاضر مع الماضي، «ذلك الانهيار التام للماضي، تشتت قصره المتجول وصانعي الموسيقى، الاستحالة المنطقية لإقامة علاقة سببية بين الواقع المُلتبس للحاضر وبين الواقع غير المشكوك فيه للذكرى»، يُحزنه.[١]

وطالما أنّ الماضي يُفسَّر من خلال الذكرى، لغة الفن، فهو ينتمي إلينا على الدوام. الزمن يتحرّك من خلال أفكارنا وكلماتنا، ومع ذلك الزمن ليس زمننا بكلّ معنى الكلمة: نحن لا نتحكم به؛ نحن لسنا مُحصّنين حيال التواءاته وانعطفاته. لمّا قرأتُ (*آدا*) أول مرة، كنتُ لا أزال أترقّب المستقبل بنفاد صبر، لكن حين يصل المستقبل، لا يبدو فعلاً بالطريقة التي يتوقَّعها المرء. ڤان، الذي يستثني المستقبل من تفكيره بالزمن، مُحق في هذه الناحية. بعد مضي سنوات طوال، وجدتُ نسخة بغلاف ورقي من (*آدا*) في مخزن كتب بنحو غير متوقَّع، بنفس نبات السرخس الوردي على الغلاف. وكتعبير عن الإقرار بالجميل تجاه الماضي، أعطيتُها لصديقة، متخيّلة تعرّفها المستقبلي إلى الكتاب. وجدتُ نسخاً لصديقات أُخريات أصغر سناً، أيضاً. هذه العملية استمرت حتى استقرت (*آدا*) تدريجياً وأصبحت شيئاً أُدين به لإحساسي بماضيَّ وربما حتى وعيي الذاتي في الوقت الحاضر. وبنحو مماثل، أنا أدين لهذه الرواية بصداقاتي وتعارفاتي الكثيرة. كلّما دنوتُ أكثر من وقتي الحاضر المراوِغ - من ذكرياتي التي، في الحقيقة، خلال عملية أن تُصبح ذكريات مع أنها لم تكن قد بلغت هذا المرحلة بعدُ - من الأصعب أن أرى الصلة في الكتابة بين الماضي والحاضر، بين الواقع والخيال.

---

(١) م. س.، ٢٨٤ - ٢٨٥ - ك.

(*آدا*) تطوّر أيضاً تعقيد العيش في الحاضر المراوِغ. ثمة مَشهد في مطلع الرواية (يمر الراوي به مرور الكرام إلا أنّ له دوراً رئيساً في بناء [*آدا*]) يترقّب الثيمة الرئيسة للرواية. حب آدا وڤان أحدهما تجاه الآخر. إنه يصف شعور ڤان الأول بالحب، حتى قبل أن يرى آدا. هو فتى في سن الثالثة عشرة. أرملة فرنسية (تتكلّم الإنكليزية بلكنة روسية) تملك مخزناً بالقرب من مدرسته، حيث كانت تبيع الأثاث العتيق والأعمال الفنية الصغيرة. في نقاط عديدة من المخزن توجد مزهريات بلور مزوّدة بأزهار صناعية. في جملة سحرية، ڤان يفكر «أنه لشيءٌ مُحيّر أنّ أشياء مُقلّدة كهذه تُقوّد بنحو حصري جداً للعين بدلاً من أن تستنسخ أيضاً الملمَس الرطب الدهني لتويج حي أو ورقة نبات حية». وبعدها، في يوم من الأيام، يلمسُ واحدةً من تلك الورود و«ينخدع بالبنية المُجدبة التي تَوَقعتها أناملُه لمّا قبّلتها الحياة الفاترة بشفاه مبوّزة».[١] تشرح الأرملة أنّ ابنتها تضع دوماً أزهاراً قليلة حقيقية وسط الأزهار الصناعية "*pour attraper le client*"، كي تجتذب الزبائن. بعد لحظة، تظهر الفتاة، وهي طالبة مدرسة ذات خصلات شعر مجعد بُني يصل إلى مستوى الكتفين. لم يتكلّما قط، إلا أنّ ڤان يُغرم بها غراماً «جنونياً»، «طوال فصل دراسي واحد على الأقل». وهكذا يختبر ڤان الحب، الحب الطبيعي والغامض، لأول مرة. في الوقت عينه، يسرد الراوي تجربة ڤان الأولى المتعلّقة بالجنس: من دون حب أو عاطفة، وتكلّفه هذه التجربة «دولاراً أخضرَ روسياً».[٢] نحن هنا نتعامل مع إجراءين متطرفين من التجربة ذاتها، الفرضية والنقيضة. ڤان من خلال حبه لآدا يحصل على التوليفة، ويحقق النضج، بكلّ معنى الكلمة.

---

(١) م. س.، ٣٨ - ك.
(٢) م. س.، ٣٩ - ك.

ثانية، خدعة نابوكوفية مألوفة: مخزن الزهور الصناعية والطبيعية ينقل الحبكة إلى الأمام و، في الوقت نفسه، يستحضر أداة رئيسة في (*آدا*)، أنّ واقع الفن يظهر عادة بطرائق غير متوقَّعة و، بالطبع، سارّة. ببساطة شديدة، الفن والواقع يكشفان نفسيهما باعتبارهما مُضلِّلَين أو فاتنَين. كما رأينا، نابوكوف يقارن عادة جاذبية، محاكاة، وأذى الفن مع نفس الصفات في الطبيعة. في الطبيعة، حشرات وحيوانات كثيرة (بضمنها الفراشات وعثة الملابس) تقلّد النباتات، كالحرباوات اللائي يغيّرن جلودهن كي يندمجن مع البيئة، أو الحشرات التي تبدو شبيهة بلحاء الشجرة. الفن، كالطبيعة، يعكس ما حوله، كي يتفادى التهديدات التافهة للحياة والموت على السواء. ابنة الأرملة تُخفي الزهور الحقيقية وسط الزهور الصناعية كي تجذب الزبائن الحقيقيين. مقاربة نابوكوف مقاربة رمزية، حيث زهرة واحدة تكرر وتفسر الأخرى. هذا الأمر يبشر بأداة أخرى، مهارة أو براعة عدم التناسق، لا يوجد تجاور خالص للأضداد من مثل الحلم والواقع. كلّما ابتعدنا أكثر عن التناظر، نصبح أقرب إلى الاستعارة. لم تعد موضوعاً أو مجالاً الوسيلةُ التي بواسطتها تجدد الصورة صورة أخرى، أو تجدد الحالة العقلية حالة أخرى. في مَشهد الزهرة، يصادف القارئ تجاوراً، لكن حتى صورة الزهور في المزهرية (جمع بين الواقع والفن) تتضمن إشارات نصف مُخبأة إلى أبنية وصور أكثر تعقيداً تُفضي إلى الاستعارات.

في عيد ميلاد آدا الثاني عشر، إبان صيف ڤان الأول في (آرديس)، يتطلب الرجوع من النزهة الجماعية أن تجلس آدا على ركبة ڤان، بما أنه لم يكن ثمة حيزٌ كافٍ في العربة. هذه أول مرة يتلامسان فيها. يصف الراوي الوجع السار للموقف.[1] بعد مضي أربعة أعوام، الصيف الثاني في (آرديس) يُظهِر ثانية نزهة، في عيد ميلاد آدا السادس عشر،

---

(١) م. س.، ٩٨ – ك.

ومن جديد لم يكن هنالك حيزٌ كافٍ في العربة. هذه المرة، لوسيت ذات الاثني عشر ربيعاً تجلس على ركبة ڤان، في حين آدا، تجلس بجوار ڤان، تتصفح كتاباً.[1] الحب الطفولي لأول نزهة مرّ بعدد من المراحل قبل (وفي أثناء) النزهة الثانية، جعل يزدهر وينمو. في الوقت ذاته، كان ڤان بعيداً عن آدا طوال عدّة سنوات وتوصل إلى معرفة الخيانة والحسد. لم يتمالك نفسه عن تذكّر ذلك الصيف قبل أربعة أعوام خلت، لم يتمالك نفسه عن الندم على فقدان آدا ذات الأعوام الاثني عشر، مع أنه الآن حصل على آدا ذات الأعوام الستة عشر، ويحاول أن يضع آدا الماضي في لوسيت الحاضر. المَشهد يُسلّط الضوء على الألوان المختلفة لآدا ولوسيت، والاختلافات المرئية والمخفية بين الشقيقتين. شَعر لوسيت يحمل عَبَق ذلك الصيف الماضي، وڤان لا يجد فقط آدا الماضي في لوسيت بل أيضاً يفقد لوسيت الحاضر في الماضي الذي يتخيّله. سهواً، تُحضر لوسيت رسالة من آدا الماضي، وتنقل رسالة إليها. في مَشهد هذه العربة الثانية نرى كيف تأسست الاستعارة على التباين: ڤان لا يختبر فقط آدا الماضي أو آدا الحاضر بل الاثنتين معاً. يُشير الراوي إلى أننا نرى ونسمع كلّ شيء من وجهة نظر ڤان، كما لو أننا تحت جلده، في حين «آداه تجلس في داخل لوسيت، وكلتاهما تجلسان في داخل ڤان». الجملة يكتبها ڤان الشيخ بعد سنوات طوال. في هامش أسفل الصفحة، تُضيف آدا العجوز إلى هذه الجملة قائلةً «والثلاثة جميعاً في داخلي».[2]

في الجزء الأول من (*آدا*)، أربع شخصيات روائية تجلس إلى طاولة العشاء. هم آدا وڤان (العاشقان الشابان يُخفيان حبهما)، مع العاشقين السريين لجيل أكبر منهما، مارينا وديمون. انطوت ست عشرة

---

(١) م. س.، ٣١٧ - ك.
(٢) م. س.، ٣١٩ - ك.

سنة منذ آخر لقاء بين مارينا وديمون. يشرح الراوي قائلاً إن ديمون يحاول أن يجد في مارينا الحاضر صورة المرأة التي أحبها بحماسة أكثر من أيّ امرأة أخرى. هو غير ناجح.[١] الراوي يُعطي وصفاً لمارينا الحاضر بالتفصيل وبصورة قاسية قليلاً. لم تعد مارينا في مقتبل العمر، ومساعيها من أجل أن تبدو شابة ومرغوبة هي مساعٍ لا طائل من ورائها. غير أن تأثيرات الشيخوخة ليست هي القضية؛ المسألة هي أنه مهما كانت العاطفة التي تقاسمها الاثنان، مارينا وديمون، ذات مرة لم تعد موجودة. الزمن تغلّب على غرامهما، غرام هو الآن مجرّد سبب للحيرة والاستياء لأنه يُحضِر إلى الذهن كلّ ما كان عليه ولم يعد موجوداً. ديمون يزور ثانية لحظاته، لحظات الرغبة والحماسة، إلا أنّ الحب الميت لا يُمكن استعادته حتى ولو عبر الذكريات: «كم هو غريب أنه لمّا يلتقي المرء بعد فراق طويل صديقاً حميماً أو خالةً سمينة كان مولعاً بهما إبان الطفولة فإن الدفءَ الإنساني غير المُعطل للصداقة يُكتشف ثانيةً في الحال، لكن مع عشيقة قديمة هذا الأمر لا يحصل أبداً - الجزء الإنساني من عاطفة المرء يبدو كما لو أنه جُرِف مع غبار العاطفة غير الإنسانية، في عملية تدمير شاملة».[٢] ديمون ينظر إلى مارينا الآن ويرى امرأة غريبة. بالمقارنة مع الحب الذي ينتهي، حب آدا وڤان باقٍ، الحب كالفنّ، والفنّ يقاوم الزمن. الحب والفن، الفن والحب، كلاهما يمضي إلى معركة ضد الواقع في رغبتهما لمقاومة الزمن والخراب؛ إنهما يخلقان معاً عالَميهما الداخليين، عالَميهما المُتخيّلين، على الرغم من الواقع اليومي المرير.

قرب نهاية (*آدا*) ثمة مَشهد عشاء آخر. بعد عدّة تجارب ومغامرات باتت من الماضي، آدا وڤان يلتقيان من جديد بعد مضي سبعة عشر عاماً

---

(١) م. س.، ٢٦٧ - ٣٠١، فيما يتصل بمَشهد العشاء - ك.
(٢) م. س.، ٢٨٦ - ك.

منذ افترقا، يلتقيان ثانية في الفندق نفسه كما في السابق. ڤان في الثانية والخمسين، وآدا في الخمسين. الآن، أخيراً، آدا باستطاعتها أن تبقى بجانب ڤان؛ إنهما الآن متحرران من الالتزامات الأخرى، مع أن ڤان منشغل بكتابة (*بُنية الزمن*). وعلى غرار مارينا وديمون، العاشقان السابقان تغيّرا مع الزمن. يُعطي الراوي وصفاً مفصلاً لآدا الآن، بالدرجة نفسها من القسوة. آدا ازداد وزنها وتلبس ثياباً غير مألوفة وتضع قدراً كبيراً جداً من مساحيق التجميل؛ كانت قد قصّت شعرها وأصبح قصيراً أشبه بشَعر خادم الفندق، وصبغته بلون برونزي ساطع (يذكّر بلوسيت، التي فارقت الحياة منذ سنوات طوال). كلاهما، هي وڤان، لديهما أسنان مُغلّفة بالذهب. بشرة آدا لا تزال شاحبة، إلا أنّ الأوردة في يديها متينة وبارزة للعيان، في حين أنّ بشرة ڤان مكسوة ببُقع جلدية. حوارهما يتعثر ويتبدد في الأشياء التافهة. لمّا يتكلّم ڤان عن تحرّيه عن طبيعة الزمن، تنظر آدا خلسة إلى ساعة معصمها. في الماضي كلّما يلتقيان بعد مدة طويلة من الفراق، الغرابة المحتومة الأساسية قد احتواها الوجعُ المشترك للرغبة الجنسية. الآن الرغبة لا تأتي من أجل الإنقاذ، «كانا بمفردهما».[(١)] في خاتمة المطاف، تقدّم آدا أعذارها: إنها لا تستطيع أن تقضي الليلة هنا. كانت حقائبها قد أُرسِلت إلى جنيف ويتعين عليها أن تستعيدها. تُعطي وعداً بأنهما سوف يريان أحدهما الآخر من جديد، ويغادران الفندق. ڤان يعود إلى حجرته وعمله الناقص، ويسأل نفسه، «هل إنّ دمار وفداحة العصر التي كشفها الشعراء يُخبران العالِم بالحيوانات والنباتات في زمننا هذا بأيّ شيء عن جوهر (الزمن)؟» يُجيب قائلاً: «قليلاً جداً».[(٢)]

هل دمّر الزمن، إذاً، حب ڤان وآدا؟ في حوار، شرح نابوكوف أنه

---

(١) م. س.، ٦٣٥ - ك.

(٢) م. س.، ٦٣٧ - ك.

بدأ العمل على القسم المعنون «بُنية الزمن» قبل عشرة أعوام، في إيثاكا، نيويورك، وحتى شباط / فبراير ١٩٦٦ «الرواية كلّها تقفز إلى نوع من الوجود يمكن ويجب أن يُوضع في كلمات. كانت انطلاقتها اتصال آدا الهاتفي».[١] هذا الحوار يحدث تحديداً قبل مَشهد العشاء، لمّا تتصل آدا، التي وصلت تواً إلى الفندق، هاتفياً بڤان. الراوي، ڤان، يذكّرنا بأنها «لم يحدث قط - قط، على الأقل، في أثناء حياة البلوغ - أن تكلّمت معه على التليفون؛ ومن هنا فإن التليفون حفظ جوهر حبالها الصوتية، واهتزازها المتوهّج». يسمع رنينَ ماضيهما المُشترك، «كما لو أنّ الماضي هو الذي قام بتلك المكالمة الهاتفية، وهي ارتباط مُذهل». صوت آدا يبعث الماضي من جديد ويوحّده مع الوقت الحاضر، محوّلاً إياه إلى أعمق تجربة لڤان فيما يتعلّق بالزمن المحسوس، «[الآن] المتوهّج وهو الواقع الوحيد لبُنية [الزمن]».[٢] صوت آدا هو تلك الفراشة تحديداً التي ضيّعها نابوكوف لمّا كان في سن السابعة، السترة الخطافية التي ظهرت إلى السطح ثانية بعد مضي أربعين عاماً وتظهر فوق سطح «هندباء مهاجرة» بالقرب من بولدر، ولاية كولورادو. مع أنّ ڤان وآدا يفترقان بعد عشاء غير ناجح، يعرف القارئ أنّ الفراق سيكون فراقاً مؤقتاً.

يقضي ڤان ليلته مع بحثه، و، قبل مرور وقت طويل، يصل إلى الاستنتاج: «فيزيولوجياً الإحساس بـ[الزمن] هو الإحساس بالكينونة المستمرة». ومن ثم يُضيف قائلاً: «فيزيولوجياً، من الناحية الثانية، [الزمن] ما هو إلا ذكرى قيد التحضير». وفي الختام، يقول: «[أن تكون] يعني أن تعرف أنّ شخصاً ما [كان سابقاً]».[٣] عند الغَبَش،

---

(١) نابوكوف، «*آراء قوية*»، ١٦١- ك.

(٢) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٣٣ - ٦٣٤ - ك.

(٣) م. س.، ٦٣٨ - ك.

يستيقظ على حين غرّة، يخرج إلى الشرفة، ويدرك أنه إن لم يلحق آدا حالاً، فسوف يفقدها إلى الأبد. آدا، في غضون ذلك، قطعت مسافة معينة تلك الليلة، إلا أنها استدارت وعادت. هي في شرفتها، في طابق واحد أدنى، تتطلّع خارجاً إلى المنظر نفسه. آدا ترنو ببصرها، وفي واحدة من جُمل نابوكوف السحرية، «رأى خصلة شعرها البرونزية، عنقها الأبيض وذراعيها، الأزهار الباهتة على معطفها المنزلي المهلهل، رِجليها العاريتين، صندليها الفضيين بالكعبين العاليين. . . أزهارها كلّها رُفعت إليه، متلألئة، وقامت هي بإيماءة المنحة المَلَكية المتعلّقة بأن ترفع وتُعطي له الجبال، الضباب الخفيف والبحيرة ذات البجعات الثلاث».[(١)] يسرع ڤان نازلاً إليها، ومنذ ذلك الوقت فصاعداً لا يفترقان أبداً. في الوقت الحاضر الأبدي للعاشقين، يبدو دوماً أنّ هنالك مسحة أو حركة تحمل رسالة من نفسيهما الأبكر الأُخريين. إنه بسلاح هاتين النفسَين الأخريين يُبدي العاشقان مقاومة ضد الزمن. ولمّا يقترب الفصل من نهايته، يُشير ڤان، «كلّ ما يهمّ الآن تحديداً هو أني منحتُ حياة جديدة لـ[الزمن] من خلال قطع [الفضاء السيامي] والمستقبل الكاذب».[(٢)] الزمن الحاضر هو الزمن الوحيد للعشاق، الزمن الذي يفيضُ بحقائق وإمكانات الماضي. وأخيراً، تقول آدا، «باستطاعتنا أن نعرف الزمن، باستطاعتنا أن نعرف زمناً. لا يسعنا أن نعرف [الزمن]». تُضيف قائلة إن حواسنا، «هي ببساطة لا تسعى إلى إدراكها. إنها أشبه ما تكون بـ –».[(٣)] ينتهي الفصل بالجملة غير الكاملة، كما لو أنّ كلّ ما يحدث تالياً قد يُفسِّر كيف هي حالها، ويُكمل تشابهها. الرواية تقترب من نهايتها.

---

(١) م. س.، ٦٤١ – ك.

(٢) م. س.، ٦٤٢ – ك.

(٣) م. س.، ٦٤٢ – ك.

٤

بدأتُ الكتابة كي أتفادى الوحدة التي ترافق الوعي بالذات والاستبطان. أعتقد أنّ المرء لا يستطيع أن يحب الأدب فعلاً من دون أن يحس بالحاجة إلى مشاركة كتاب مع أحد الأصدقاء، أو المعارف، أو حتى مع أحد الغرباء. أعطيتُ نسخ (*آدا*) لصديقاتي وقررتُ أن أُعلّم نابوكوف لصف صغير من طلبة الدكتوراه. في أول الأمر نقرأ (*أليس في بلاد العجائب*) و، بدراسة هذه الرواية سويةً، نكوّن دائرة من التعاطف تربط الطلبة، المُدرّسة، والكتاب؛ «الأولاد» اشتروا الحلوى والزهور للصف، حتى حين كانت نقاشاتنا حامية. بعد (*أليس*)، تجرّأتُ كي أغامر في الدخول إلى (*دعوة إلى قطع رأس*). «الأولاد» اكتشفوا حالاً أنّ روايات نابوكوف، مع أنها على غرار غرباء تماماً في البداية، هي في الواقع أشبه بغرباء عاديين، وهؤلاء، غالباً، حتى باستطاعتهم أن يُصبحوا موثوقاً بهم. (*دعوة إلى قطع رأس*) لم تكن، ولن تكون، رواية سهلة. بالنسبة لـ«الأولاد»، على أية حال، هي رواية شفافة أكثر ومحسوسة أكثر من أيّ رواية يُطلَق عليها رواية «واقعية».

الفصل انتقل كي يخوض المغامرات مع شخصية پنين التي أحبها إلى درجة العبادة. إنها تجربة قوية، مثل أن تتنزه في شارع أليف ويقاطعك صوت غريب، مباغت من الخلف، ويحفزك على الالتفات للوراء، حيث ترى نهراً سريع التدفق تكوّن من اللامكان، ثمة شلال عفوي في نهايته. اشتكى «الأولاد» بنحو مسلٍّ أننا ينبغي أن نخصص مزيداً من الوقت لـ(پنين). وهكذا فعلت لمجموعة الدراسة التالية - ولا أزال أفعل هذا، كلّ خريف حين أعود إلى الجامعة. أعود إلى الشارع الواسع الذي ينتهي بالجبال، الجبال التي كنتُ أستعمل تغييرات لونها مراراً وتكراراً في الفصل كي أوقظ أولئك الأشخاص الذين غطوا في نوم عميق. أرجع إلى المرج وإلى البركة الرثة التي كانت تُستعمل

كخلفية لكلّ الصور الفوتوغرافية الجماعية. وأرجع إلى بيت السلّم الذي يصعد أربعة طوابق. حتى وأنا أخطط لدرس يوم الأحد، هذه الرحلات المتكررة كانت تتحوّل، ببطء وهدوء، إلى ذكريات، مراوِغة ودافئة في آن واحد. هذا أشبه بالجنة في (*آدا*) التي كانت تضم أيضاً الجحيم في (*آدا*)، الجحيم في (*آدا*) الذي يستحضر الجنة في (*آدا*). وبالمثل، الكتاب الذي تحملُه الآن لم يكن قد كُتب حصراً باعتباره تمريناً في الرقة، وأشبه بمشاركة قهوة باردة مع مخروط آيس كريم مع أفضل أصدقائك أو صديقاتك. كان يجب أن يكون ذلك حساباً مع الذات، أيضاً.

في منتصف الرواية تقريباً، تواجه آدا صبيَّ مطبخٍ سابقاً في (آرديس هول) يبتزها بصور فوتوغرافية كان قد أخذها لها فيما كان ڤان يمارس الحب مع آدا. يقول ڤان إنه إما «يجلد عينيه بالسوط أو يعوّض طفولتنا بأن يصنع كتاباً منها: [*آرديس*] تاريخ أسرة».[1] الكتاب الذي يدوّنه هو، بالطبع، (*آدا*) (عنوانه الثانوي «تاريخ أسرة»). بطبيعة الحال، الانتقام أكبر من تصفية صغيرة لحسابات شخصية مع، أو سخرية من: ذلك «الدجال الڤييني» كما كان يُسمّي فرويد أو حتى من رفض الأنظمة الشمولية.[2] نابوكوف ينتقم من الوجع الإنساني أو المعاناة الإنسانية، من (*الخِسة*)، الجَدَب الثقافي، والقسوة. بكلمات أخرى، كان لديه انتقامه ليس من زمن أو عهد معين، بل من الزمن نفسه. لا أعني هنا أن

---

(١) م. س.، ٤٦٢- ك.

(٢) أحد الجوانب الشيّقة للرواية التي أودّ أن أؤكد عليها هو أنّ «*آدا*» الخيالية تماماً تتحوّل بغتةً إلى رواية «واقعية»: لم يعد هنالك حديث عن الإمبراطوريات الروسية، حتى معنى «أميروسيا» لم يعد مُبهماً. منطقة التتار هي موثوق بها بمعنى من المعاني، و، هنا في الوقت الحاضر، فيما أنا أكتب هذه السطور، إذا كانت منزلة فرويد باعتباره دجالاً لم يُعترف بها بعدُ بكلّ معنى الكلمة، فقد استند ذلك إلى نشر أعمال جديدة تفحص إسهاماته، المسألة مناسبة - ك.

أُجري مقارنة، أعترف أني بدأتُ أكتب بانتقام طموح مماثل في ذهني. إلا أنّ كلّ كتاب يحتاج حالاً تقريباً إلى استقلاليته، وفي النهاية يحصل عليه، وفي كلّ مخطوطة، كان يتعين عليّ أن أقف وجهاً لوجه مع جوانب من نفسي فشلتُ في رؤيتها. بدلاً من ذلك، رأيتُ انعكاسها في أشخاص آخرين، أخطاء المدرّس السيئ والناقد السيئ ذي الرؤية السطحية، أو استعدادي الشخصي للتسوية، ميلي إلى ما هو تافه. ربما أضيف الكسل إلى القائمة. أود (ويتعين عليّ) أن أخلّص ذاتي الأفضل من هذه الأشياء كلّها (إذا كان باستطاعتي، إذا كان باستطاعتنا). من مراكز الألم والمعاناة يتعين علينا أن ننتقم، مثلما يفعل پنين.

الألم ثيمةٌ رئيسة في (پنين). پنين يتعين عليه أن يُصارع مرارة المنفى، بالحب والفن بوصفهما ذخيرته الوحيدة. الألم هو الثيمة الرئيسة في (*آدا*)، أيضاً، إلا أنه يتخذ شكلاً مختلفاً: في (*آدا*)، الحب والفن هما أيضاً منبعان للألم. في روايات نابوكوف التالية، البطل والوغد يُحضران معاً في الشخص نفسه: فكر في همبرت أو كينبوت. في أساسها الرئيس، (*آدا*) هي قصة حب، ومرور الزمن هو ثيمتها الأساسية. على أية حال، كما هو مُفصّل، ثيمتا الزمن والحب ليستا منفصلتين. لو أنّ العشاق في (*آدا*) تغلّبوا على خصمهم، وهو الزمن، فأين يتعين علينا أن نحدد موضع مركز الألم؟ في أغلب روايات نابوكوف، الألم يُظهِر نفسه في شكلين، ألم مفهومي وألم واقعي، وهذه هي الحالة بنحو واضح في (*آدا*). في مستوى أنطولوجي، الزمن وبُنية مرور الزمن يُحضِران إلى الذهن ألم الانفصال عن الذات التي كنا عليها ذات يوم، وفيما يتعلّق بالزمن الخطي، كلّ حالة من حالات الانفصال تظل جُرحاً مفتوحاً، نازفاً. في الصفحات الأخيرة من (*آدا*)، على أية حال، العاشقان المُسنان يحسان بألم جسدي. ڤان وآدا يستعملان المورفين كي يُروّضا الألم الذي لا يُطاق بخلاف ذلك. إنهما يناقشان لوسيت ويُدركان أنّ ڤان لم يتأمل الألم في (*بُنية الزمن*). إهمال

الواجب يدعو للأسف، يقول ڤان، لأنّ «عنصر الزمن الخالص يدخل إلى الألم، إلى الأمد غير الواضح، الثابت، الصلب لـ لا - أستطيع - أن - أطيق - الألم».[1] وتالياً نصادف جُملاً حيث كلمة «الألم» تحل محل كلمة «الزمن» من دون تفسير: «في آخر صفحات (*أبرز الشخصيات في المجالات كافة*) لائحة أوراقه الرئيسة احتوت على خطأ غريب ألا وهو أنه لم يذكر عنوان العمل، مع أنه كان يُخطط لكتابة آلام كثيرة: (اللاوعي واللاواعي). لا يوجد ألم في القيام بذلك الآن - وكان ألماً شديداً بالنسبة لـ(*آدا*) كي تكتمل».[2]

بالإضافة إلى ثيمة الزمن - و - الألم في (*آدا*)، هنالك ثيمة الألم الخلّاق. ما هي العلاقة بين الألم والفن والحب؟ ألم الفراق يخففه الفن. جُرح الحب ربما يبرأ بواسطة الفن. معظم النساء في روايات نابوكوف هن مُلهِمات، حتى نساؤه العنيدات، أو المولعات بإثارة المتاعب، اللائي حبهن المنافق، تَهتُّكهن، أو خيانتهن الزوجية تؤدي إلى الخلق الفني. النساء «الإيجابيات»، من ناحية أخرى، يرافقن المؤلف (الراوي ؟) ويفكرن على غراره، إلى حدّ أنهن يُصبحن عوالم صغيرة للروايات التي يقمن فيها: زينة في (*الهدية*)، كلير في (حياة سبستيان *نايت الحقيقية*)، أو «أنتِ» في (*انظر إلى المهرّجين!*) (بالإضافة بالطبع، إلى «أنتِ» في المذكرات [تكلّمي *أيتها الذكريات*]). يبدو كما لو أنّ ذكرى الحب الأول، الفراق الأول، الخيانة الأولى يجب أن تتكرر ثانيةً المرة تلو المرة، كما لو أنها تُلطّف الوجع من خلال التكرار. الراويان المُغرمان بلوليتا وآدا يتجاهلان واقع هاتين المرأتين مفضلّين مظهرهما المثالي في الخيال، كانا لا يمثلانهما. ونتيجة لذلك، النساء يُصبحن صوراً جامدة، مثل فراشات وقعت في

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٦٦ - ك.

(٢) م. س.، ٦٦٧ - ك.

الفخ. غير أنّ العلاقة مُتبادَلة: إنهن معاً سجينات وسجانات. بهذه الطريقة يصف هايد آدا: «باعتبارها تجسيداً للرغبة هي مُولِّدة الألم (ألم الاشتياق، الفقدان) بالإضافة إلى الحافز الخلّاق، خياناتها الزوجية (الحقيقية والمُتخيّلة) تدفع ڤان إلى اليأس؛ في هذا، علاقتها مع ألبرتين بطلة پروست واضحة».[1] حين تحاول لوسيت أن تغوي ڤان على ظهر سفينة في المحيط، يشاهدان فيلماً سينمائياً معاً وتظهر له آدا على الشاشة في دور صغير بوصفها فتاة غجرية صغيرة اسمها دولوريس. المشهدُ ساحرٌ جداً بحيث إنه يوقع ڤان، مرة أخرى، في شرك ذكرى طفولته الضائعة.[2]

همبرت، كينبوت، وڤان هم من بين أكثر شخصيات نابوكوف إبداعاً، وهم مستفيدون من النثر الباهر للحقبة الأخيرة من كتابة نابوكوف. بوصفهم شخصيات حساسة، يُعبّرون بأفضل طريقة مُمكنة وبصور مجازية جميلة جداً، الحب، السعادة، والحزن الذي يشعرون به. لكن ماذا عن سعادة وحزن الأشخاص الآخرين؟ وإلى أيّ مدى تكون عبقرية الفنان مفيدة؟ بنحو متزايد، ينهمك نابوكوف بالشخصيات السلبية، التي لا تسمع ولا ترى احتياجات الآخرين وعواطفهم. هذه الشخصيات بدأت في ظلال الشخصيات الروائية الأخرى، إلا أنها رويداً رويداً انتقلت من الخلفية إلى الصدارة إلى أن تحوّلت إلى شخصيات روائية هي نفسها. حتى لو أنّ أبطال - مسوخ نابوكوف هؤلاء في الروايات المتأخرة يُلهِمون الازدواجية، المعايير وقواعد السلوك المقبولة مشكوك فيهم أيضاً: هل إنّ الحب هو معاً منبع الخلاص ومركز الألم؟ هل يستطيع الفن أن يؤذي؟ هل تجلب التراجيديا الموت أو ببساطة تقوّي مرور الزمن؟ أو هل تُعلن التراجيديا

---

(١) هايد، «*ڤلاديمير نابوكوف*»، ١٩٩ - ك.

(٢) نابوكوف، «*آدا* »، ٥٥٨ - ك.

عن بدء الحب والفن؟ إذا ما انتصرنا على حياتنا وموتنا بواسطة الحب والفن الأبديين، فأين موضع الألم على وجه الدقة؟

ڤان هو طبيب نفساني متمرّس، يعمل مع الأشخاص الذين يهذبون الأحلام (الدنيوية) لعالَم آخر. ڤان فيلسوف أيضاً، مُنشغلٌ بقضية الزمن. وبالطبع هو كاتب قيد العمل على (*بُنية الزمن*). وزيادة على ذلك، على غرار همبرت وكينبوت، ڤان مُحاط بالفن وهو ذو عقلية فنية. في أثناء طفولته، يتعلّم كيف يمشي على يديه، وخلال مدة فراقه الأول عن آدا، يتنقل من مدينة إلى مدينة عارضاً مسرحيته، يُصبح مشهوراً بالاسم المستعار (ماسكوداغاما) (دمج، على ما يبدو، لكلمة «ماسك» «قناع» وللمستكشف البرتغالي ڤاسكو دا غاما). العرض، مع أنه كان جديراً بالاحترام، هو عرضٌ بسيط: مسخ مُقنّع يشبه عملاق يدخل خشبة المسرح يتبختر جيئةً وذهاباً إلى أن تتغير خطواته الواسعة إلى «مشية قلقة لمجنون موضوع في قفص، وبعدها يلفّ ويدور، وعلى إيقاع التحام الصنوج في الأوركسترا وصرخة رعب (ربما كاذبة) في دار العرض، ماسكوداغاما يتقلّب في الهواء ويقف على رأسه». قفز بالمقلوب «بأسلوب عصا البوغو[1] - وفجأة انخلع».[2] المسخ في النهاية ينزع قناعه كي يكشف ڤان، وهو في الحقيقة واقف بصورة عمودية في انقلاب سحري. الراوي يُشبّه هذا بـ«وقوف استعارة على رأسها لا من أجل صعوبة الخدعة، بل من أجل أن نُدرك شلالاً صاعداً أو شروقاً بالمقلوب: إنه انتصار، بمعنىً من المعاني، على سهم الزمن». ماسكوداغاما المنتصر على الجاذبية «يشبه انتصار الإلهام

---

(١) عصا البوغو: جهاز للقفز العمودي من الأرض بوضع الوقوف، بمساعدة نابض - م.

(٢) نابوكوف، «*آدا* »، ٢٠٨. الوقوف بالمقلوب يُعيد إلى الذهن (أليس)، التي فيما كانت تهوي إلى أسفل الحفرة في بداية القصة تتساءل ما إذا سوف تهوي عبر الأرض وتخرج من الجهة الثانية حيث الناس عاليهم سافلهم - ك .

الفني».[1] لو عاش همبرت وكينبوت بطريقة ما في حافات عالم الفن، لوصلنا مع ڤان إلى جوهر الفن. بالنسبة لڤان (وبالطبع، بالنسبة إلى آدا)، الفن هو طريقة من طرائق الحياة باستحقاقه الخاص؛ من خلال الفن والحب إنهما (أيّ ڤان وآدا) قادران على مواجهة الحياة. حين تناقش آدا مسألة التمثيل، تقول: «في [الحياة الحقيقية] نحن مخلوقات مصادفة في فراغ تام - ما لم نكن فنانين نحن أنفسنا، بالطبع».[2]

إن ثيمة جمالية الهيكل الثابت التي تتشكل مع همبرت وكينبوت تتطوّر أكثر مع آدا وڤان: مع أنّ لولب الألم في (*آدا*) يبدأ مع الزمن، فإنه لا يتحرّك للأمام مع الزمن أو في الزمن. كما ذكرتُ آنفاً، ريتشارد رورتي يُحضِر نابوكوف المُنظّر وجهاً لوجه مع نابوكوف الروائي كي يسأله ما إذا بالإمكان أن نجمع سعادة إبداع عمل فني مع حب الاطلاع على حيوات الأشخاص الآخرين ومشاعرهم. هل إنّ نشوة الحب والفن هي نشوة قاسية بنحو محتوم أم لا؟ الجواب الذي يوضحه رورتي نفسه هو أنّ تجربة الفن وحب الإطلاع أو الفضول تبني عواطف المشاركة الوجدانية والانسجام. لكن هل هذا كافٍ؟ هل إنّ الفن معقد ومتناقض جداً كي يرضى بجواب رورتي؟ على الرغم من كونهما لفظتين متناقضتين، «الشاعر القاسي» - الفنان غير المكترث لمحنة أو معاناة الآخرين - ربما تكونان دقيقتين أكثر. هل إن منبع الحنان (عَمَل الفنان) نفسه هو نتيجة الأنانية والاكتفاء الذاتي في مُبدعه (أيّ مبدع العمل)؟ في صفحات الرواية الختامية، حين يتحدّث الاثنان، آدا وڤان، عن نشر (*آدا*)، نصادف هذه الجُمل الثلاث: «أخشى أننا سوف نجرح عدداً غفيراً من الناس (تخريم نشاط أميركي)! أوه تعال، الفن لا يُمكن أن يؤذي. إنه يستطيع، وكيف!»[3] همبرت، المُغرَم بلوليتا، غير لطيف

(١) م. س.، ٢٠٩ - ك.
(٢) م. س.، ٤٨٥ - ك.
(٣) م. س.، ٤٥٧ - ك.



معها. كينبوت يمتلك عقلاً خلّاقاً ومتفوّقاً، إلا أنه خالٍ من الرحمة الاعتيادية. مع ذلك نابوكوف يوّلد الحنان تجاه الاثنين في فؤاد «القارئ الجيد». كيف يتجاوب «القارئ الجيد» مع آدا وڤان؟ آدا وڤان ليسا جديرين بالحب: أرستقراطيان وثريان، إنهما جميلان وناجحان، ذوا مواهب ومعرفة فوق بشرية، ومكتفيان بذاتيهما بنحو مثالي وقاسيان. مع ذلك وبنحو غريب، على الرغم من هذا كلّه، نحن مرتبطان بهما ومعهما.[1]

في (*آدا*) يمضي نابوكوف شوطاً أبعد من أيّ وقت مضى عن الحياة العادية، كما لو أنّ زِمبلا كينبوت تهيمن على عالم شيد الحقيقي. العالم المُتخيّل العائد لـ(تيرا المعاكسة) وحده الذي يُعَد حقيقياً، على خلاف روايتيْ (*لوليتا*) أو (*نار شاحبة*)، المبنيتين على افتراض عالَمين متكاملين. في (*آدا*)، الظل الشاحب لـ(تيرا) يضيق إلى درجة معينة بحيث يُصبح غير قابل للتصديق إلى حدّ كبير لشخصيات الرواية. في (*آدا*)، ندخل عالَماً يتلولب في داخل نفسه ولا يمتلك مَخرجاً، عالَماً خالياً من المؤشرات إلى الصفات الإنسانية، من مثل الحنين الذي يضمره شيد، عالَماً تحتله شخصيات نرجسية، تدريجياً تأتي لتوحي بعالَم ذي مُبدع نرجسي. أشار بويد إلى أنّ نابوكوف نفسه لاحظ - فيما هو يفسر ضعف ترجمات پاسترناك الشهيرة لأعمال شكسبير - «الاستعارات. المقارنات المنفصلة، المتحررة. افترض أنه يتعين عليّ أن أقول، [محبوب بشغف ومُهان مثل باروميتر في فندق جبلي]. . . سيكون هذا مَجازاً جميلاً. لكن عن مَن؟ الصورة مُثقلة. لا يوجد شيء يلامسها».[2] هذا الاقتباس يذكّر القارئ بشيئين: وعي الذات لدى

---

(١) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ١٢٢ - ١٤٧، من أجل وجهة نظر مضادة. يعترض رَمپتون على الفكرة القائلة إن الشخصيات في «*آدا*» ليست شخصيات حقيقية (أو حتى كونها إنسانية) - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٥١٣ - ك.

نابوكوف وبالمسألة (الواضحة) مع (*آدا*). نقاد قليلون يرتابون في جمال التركيبات اللغوية (في ثلاث لغات) والصور المجازية في (*آدا*). لكن هل يستطيع نابوكوف أن يدفع سرده نحو ورطة (*يقظة فنيغان*) من دون أدنى ارتباط بالعواطف الإنسانية والعالَم الحقيقي؟ هل ستظل أبواب الفن مغلقة هنا أمام القارئ، حتى قارئ نابوكوف النموذجي؟

نابوكوف يعرف كيف يتجنب الطريق السردي المسدود من أجل طريق عام مستقيم، وما ينوّر ويُنقذ (*آدا*) هو قدرته كراوي قصص.[1] نابوكوف، من بين أشياء أخرى، هو وريث تقليد القرن التاسع عشر للرواية الروسية، وهو كاتب من بين أقران قليلين، خالق للجمال، وراوي الجمال والحزن على السواء. المخلوق، لا الخالق، هو الذي يبقى محتجزاً. إنّ سحر (*آدا*) غير مرتبط بالعاطفة الإنسانية؛ إنه يكمن في الجو المشحون. جاذبية آدا وڤان (على خلاف جاذبية همبرت أو كينبوت) لا تنبثق من وجعهما بل من الصفة الاستثنائية لشخصيتيهما وقصتهما، من سحر الفن وعبر سحر الحب. حب همبرت للوليتا هو حبٌّ مُدمّر ومهارته مهارةٌ قاسية، ومع ذلك الرواية رُويت بحنو. حبهما، وفن همبرت الاعترافي، يُتيحان للوليتا أن تحرز اعتاقاً وخلوداً. لكن مع (*آدا*)، يكشف نابوكوف بيئة مجهولة ومحظورة بوفرة: القيم المطلقة للحب الخالص والفن الخالص تصد كلّ تدخّل وتقاوم العوامل الخارجية، تلف وتدور بنحو لانهائي في دائرة سيئة حول

---

(١) في كتاب رَمپتون، «*حياة أدبية*»، ١١٦ - ١١٩، كتابه الثاني عن نابوكوف، يشرح الكاتب قائلاً إنّ مناصري «*آدا*» وذامّيها هم على السواء يجلبون مبادئ تحاول «*آدا*» في الواقع أن تتصدّى لها وتُسقطها. رَمپتون نفسه، كي يصف «*آدا*»، يلتفت إلى أمثلة نورثروپ فراي من أجل المساعدة وبالتالي يُسمي الرواية نوعاً من الهجاء المنيبي، منوّهاً بهجاء (مينيپوس)، الكلبي الإغريقي من القرن الثالث قبل الميلاد، لم يبقَ أيّ عمل من أعماله. انظر فراي «تشريح *النقد*»، ٢٣٠ - ك. الهجاء المنيبي هو نوع من الهجاء يتميز بالهجوم على المواقف العقلية بدلاً من الهجوم على أشخاص معينين أو كيانات معينة - م.

جوهرها غير الملوّث. في قصة حب نمطية ذات سرد يصفُ ما هو مثالي، على غرار (روميو وجولييت)، مراكز الألم القاسية، العمياء، الصمّاء في العالَم الخارجي تستمرُ في التفاعل مع المحور السردي، قصة الحب: الفن لا يقف في عزلة. أيّ فنان هذا الذي يستطيع أن يُبدع عملاً كاملاً (تمامية الفن أشبه بتمامية الموت) من دون الفن نفسه الذي يُصبح الهاجس الوحيد طوال كلّ ساعات كلّ أيام حياته؟

نابوكوف، كي يكشف ما يحسبه حُرمَة أدبية أساسية، يستعمل شخصية آدا كي يسخر من القارئ في مسائل تتعلّق بالحب الخالص والفن الخالص، الذي عادة يتحدّى أو يسخر من الأفكار أو المعايير الاجتماعية السائدة. آدا وڤان يحب كلّ منهما الآخر حباً جماً، جنونياً، الأمر الذي يجعلهما لا يُبصران ولا يسمعان الآخرين. حبهما بكلّ معنى الكلمة يسد دونهما الواقع - إنه شيء محدود جداً بحيث إنه يُبطل العالَم الخارجي. هنا، لا يوجد كفاح ضد الواقع أو التوتر بين الفن والواقع: «في ممارسته الحب مع آدا اكتشف ڤان اللوعة، الـ (*ogon*)، لوعة «الواقع» الأعلى. الواقع، من الأفضل القول، فقد الاقتباسات التي لبسها كالمخالب - في عالَم حيث العقول المستقلة والأصيلة يجب أن تتشبث بالأشياء أو تفكك الأشياء كي تتفادى الجنون أو الموت (وهو أستاذ الجنون). طوال نوبة واحدة أو نوبتين، كان آمناً. الواقع العاري الجديد لا يحتاج إلى مَجَس أو مِرساة».[1] دفء وجاذبية هذا الواقع الجديد يعتمدان كلياً على هوية آدا كما رآها وفهمها ڤان. هذا الشيء يُذكّرنا بڤاديم في (*انظر إلى المجانين!*)، الذي يعتبر «أنتِ» كونها جوهر الواقع، النتيجة الطبيعية لمّا يكون الفن والعبقرية مكتفيين بذاتيهما، محدودين، ولم يعودا يحتاجان إلى العالَم الخارجي. على أية حال، لا يسمح نابوكوف لآدا وڤان أن ينسحبا إلى عالمهما

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٢٤٨ - ك.

الشخصي بسهولة تامة (مع أنهما كشخصيتين روائيتين ليستا جد منعزلتين عنه؛ إنه يفهمهما فهماً جيداً). لوسيت هي الشخصية الرئيسة الثالثة في (*آدا*). القارئ لا يستطيع أن ينسى تدخّل لوسيت المأساوي في عالَم آدا وڤان، عالَم يتعطش إلى الخصوصية التامة؛ لوسيت تكرر دوراً نابوكوفياً معروفاً لنا من خلال قصة حب مارينا وديمون، دور أكوا، الحب غير المُتبادَل. الراوي يضمن أننا لن تغيب عن أنظارنا أيُّ تضحية مهما كانت.

لماذا يتطلّب الحب التضحية؟ آدا تُخاطب لوسيت بوصفها «حيواناً أليفاً»، وهو مصطلح تودد يدلّ على حيوان منزلي. آدا وڤان يتصرّفان مثل طفلين أنيقين، ذكيين مع «حيوانهما الأليف»، الذي على الرغم من كونه محبوباً، هو مع ذلك فضولي. فضول لوسيت الطبيعي يحثها كي تتجسس على العاشقين الشابين من خلف الأبواب، عبر ثقوب الأبواب، وخارجاً، تستعمل الأغصان والأوراق كوسيلة تمويه. آدا وڤان يسعيان دوماً لتجنبها، يحبسانها في غرفة الحمام، يحاولان أن يشدّاها إلى شجرة، ويُعذانها بطرائق شتى. إنهما يستثنيانها كلّما يذهبان معاً، يلعبان على إخلاصها، يوقعانها في شرك قاتل: حين تيأس لوسيت من عاطفتها غير المُتبادَلة تجاه ڤان، تنتحر. توتر الرواية يكمن في كيف أنّ آدا، ڤان، والقارئ (المُشارك في الجريمة) لا يُسمح لهم بتأجيل القدرة على إيجاد حلّ لمصير لوسيت. قرب نهاية الرواية، فيما هما يتكبدان وجعاً جسدياً شديداً لا يُطاق إلا بالمورفين، تعترف آدا لڤان قائلة إنهم لم يُحبوها كفاية. ڤان ربما كان سيتزوّج لوسيت، وآدا كان بوسعها «أن تمكث معهما في [آرديس هول]، وبدلاً من تلك السعادة، التي قُدّمت من دون مقابل، بدلاً من ذلك كلّه، *ضايقناها* حتى الموت!»[1] آدا وڤان ليسا الوحيدين اللذين يحسان بتأنيب الضمير على

---

(١) م. س.، ٦٦٦ - ك.

انتحار لوسيت. في عدّة حوارات، أشار نابوكوف مراراً إلى أنّ لوسيت هي شخصيته الروائية الأثيرة في (*آدا*).[١] تبدو لوسيت كأنها شخصية غير قادرة على الإفلات من دور باعتبارها ضحية مأساوية: أولئك الأشخاص الأقوى منها قد يُقدّرون جمالها إلا أنهم مُجبرون على تعذيبها.

ما تُقدّمه (*آدا*) بنحو مجرّد هو التناقض في داخل الكاتب - في الحقيقة أيّ كاتب أصيل لا يلبس القناع المُخادع للأدب الملتزم أو لا يختبئ وراء الخرافة المناسبة للفن الرفيع.

وظيفة شخصية لوسيت مُبهمة أكثر مما قد تبدو لأول وهلة، وكلّما يقرأ المرء أكثر يُدرك أنها ليس مجرّد هامش بالنسبة لعلاقة آدا وڤان الغرامية.[٢] تُصبح هي معياراً للسلوك بالنسبة للشخصيات الأخرى، ووفقاً له يُقاس سلوكهم، هم المسجونون في عالَمهم الخاص. هذه هي الحالة، على سبيل المثال، حين يشاهد الاثنان، لوسيت وڤان، الفيلم السينمائي على ظهر الباخرة التي تسير في خط منتظم قبل أن تقفز لوسيت من على ظهر الباخرة. لماذا لم تلحق ڤان حين يغادر؟ لأنه في تلك اللحظة كان هنالك شيخٌ وعجوز يجلسان بجانبها في المسرح، «ذائبة في بسمات الكرم وإنكار الذات». تقدّم لهما لوسيت «هديتها

---

(١) ظهر نابوكوف مع برنارد پيڤو على برنامج التلفزيون الفرنسي «*فاصلات*» (١٩٧٥) كي يتكلّم عن «*آدا*»، التي نُشرت في فرنسا في تلك السنة. كان نابوكوف في السادسة والسبعين، يبدو شاحباً، جبينه عال، عيناه من دون بريق، يقرأ ردوه (مع أنه يفعل ذلك سراً) إلا أنه مع ذلك له «حضور» رائع أمام الكاميرا - وبدا، على الرغم من ذلك، تحت نفوذ شخصية لوسيت. انظر حوار ڤلاديمير نابوكوف مع برنارد پيڤو، «*فاصلات*»، وقت الدخول إلى الإنترنت يوم الرابع من تموز / يوليو، ٢٠١٨، https://vimeo.com/23608897. - ك.

(٢) بويد، «*الأعوام الأميركية*»، ٥٥٠ - ٥٥٥، من أجل تحليل بويد قسوة آدا تجاه لوسيت في وسط الرواية - ك.

المجانية الأخيرة، الأخيرة، من الكياسة الثابتة التي كانت أقوى من الفشل والموت».[1] في وقت سابق، في أثناء زيارة ڤان الأولى إلى (آرديس)، لمّا يحاول الاثنان، آدا وڤان، أن يهزما لوسيت، يلعب ڤان حيلة قاسية بوضوح. يُعطي كتاباً للفتاة ذات الأعوام الثمانية و، محشداً ذاته الفاتنة جداً، وينبري قائلاً، «[أنتِ وأنا] (هامساً) [سوف نبرهن لشقيقتك البغيضة، المتعجرفة بأنّ لوسيت الصغيرة الحمقاء باستطاعتها أن تفعل أيّ شيء. إذا] (وهو يمس مساً خفيفاً شعرها القصير بشفتيه)، [إذا كان باستطاعتك، حبيبتي، أن ترددي ذلك وتُذهلي آدا بأن لا ترتكبي زلة واحدة - عليكِ أن تكوني حذرة فيما يتصل بـ{هنا - هناك} و{هذا - ذلك}، وكلّ تفصيل آخر - إن كان بوسعكِ أن تفعلي ذلك فسوف أُعطيكِ هذا الكتاب الثمين كي يبقى لديكِ إلى الأبد]».[2] بعد مضي سبعة عشر عاماً، لوسيت، وهي لا تزال تتذكر القصيدة تماماً، تستحضر الحادثة في الرسالة التي تبعثها بالبريد إلى ڤان قبل أن تركب على متن باخرة المحيط المشؤومة التي تسير في خط مُنتظَم كي تُغويه. الرسالة، بالطبع، تصل بعد وفاتها. القصيدة تتعلّق بدليل يشرح تاريخ المكان لأحد الزائرين:

هنا، قال الدليل، هو الحقل،
هناك، قال، هي الغابة.
في هذا المكان، ركع پيتر،
في ذلك المكان، وقفت الأميرة.
لا، قال الزائر،
أنتَ هو الشبح، أيها الدليل العجوز،

---

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٥٦٠ - ك.
(٢) م. س.، ١٦٥ - ك.

الشوفان والبلوط ربما ماتت،
إلا أنها[1] بجواري.[2]

في تسميتها قارئة تلك الرسالة، يؤكد ڤان حالة لوسيت الأبدية باعتبارها غريبة - متفرّجة.

٥

قرأتُ (*آدا*) آخر مرة كي أحدد مصادري، وكانت تجربة خاصة أن أقرأ شذرات وقطعاً بنظام غير واضح، من الوسط، البداية، والنهاية. تذكرتُ كم كانت الجُمل جميلة. هي جميلة بالفعل. لا تزال جميلة. كنتُ منشغلة في إعادة إبداع (*آدا*)، (*آدا*) العائدة لي، أسرقها من كاتبها لمجرد أن أثبت صدق قراءتي، أسرق بالطبع مع وافر الاحترام والمحبة. كما وددتُ أن أدخل إلى عالَم نابوكوف كي أقدّم زاوية مختلفة، وجهة نظر أخرى. آخر مرة تصفحتُ الرواية، بدا كما لو أنّ (*آدا*) التي قرأتُها وأعدتُ قراءتها هي في حال تحوّل. الآن وأنا أُبدعُ نسختي من الرواية من أجل هذا الفصل، كم بدا بعيداً ذلك الربيع الأول لمّا قرأتُ (*آدا*) من دون ضغط أو توتر. كان الكتاب في حالته الجديدة، من دون صفحات مطوية الزوايا. لا توجد خربشات وخطوط أسفل السطور. كم هو سخيف أن أفكر أنّ الكتاب يُمكن أن يظلّ بتلك الصورة إلى الأبد، كم هي ساذجةٌ الكتابة على الصفحة الأولى: «[*آدا*] العائدة لي». في أثناء ذلك الربيع الفتيّ، معانٍ ومفاهيم مترابطة كانت بسيطة وغير مُدّعية: أقترضُ خيال الكاتب، وأعيش الحياة بمساعدة

---

(١) هنا إشارة إلى أنثى، أو فتاة، أو امرأة - م.
(٢) م. س.، ١٦٦ - ك.

القصص. هل نفهم الكتاب بنحو أفضل لمّا نُعيد قراءته بصورة عَرَضية؟ نابوكوف تبنى وجهة النظر القائلة إنّ القارئ الجيد هو، بالضرورة، الذي يقرأ الكتاب أكثر من مرة.

في إعادة قراءة (*آدا*)، كنتُ أريد أن أكتشف، وحتى أن أروي، الـ(*آدات*) المختلفات على مرّ الزمن - الـ(*آدا*) مراهقتي، الـ(*آدا*) الوقت الراهن، الـ(*آدا*) التي زرتها ثانية من أجل الاقتباسات في هذا الكتاب. يتعين عليّ أن أُضيف (*آدات*) الأشخاص الآخرين إلى القائمة، أيضاً. (*آدا*) تختلف مع مضي الزمن، والطريقة التي نقرأها فيها تعكس تلك الاختلافات؛ وفيما نحن نتغيّر، الرواية تتغيّر أيضاً. الفصل الأول من هذا الكتاب كان جاهزاً في الوقت الذي بدأتُ فيه بكتابة هذا الفصل الأخير عن (*آدا*). كلّ الأفكار المبعثرة، المتقطعة مُنِحتْ أخيراً نوعاً معيناً من الترتيب. الكلمات والجُمل بالحبر الأسود توالت في سطور رتيبة على صفحات بيض. وفيما كنتُ مستغرقة في مطالعة (*آدا*)، فكرتُ في تعليقات نابوكوف عن وفرة المعاني المترابطة العائدة للرواية. هل يتعين علينا أن نؤمن، كما يفعل نابوكوف، في نمط خفيّ يختبئ وراء تجارب ومحن الحياة؟ في ربيع آخر، بعد أعوام من ذلك الربيع الأول مع (*آدا*)، عصر يوم مشمس، مشرق، نزلتُ هضبةً بمحاذاة شارع تحفه الأشجار وفكرتُ مع نفسي أني سأبدأ في تدوين كتابي، «أول مرة قرأت فيها نابوكوف. . . » الجملة، الناقصة، مكثت معي على مدى الأعوام، على الرغم من الإعادات المتعلّقة بالكتاب، الإعادات المختلفة الكثيرة في بالي وعلى الصفحة. وكذلك الملحوظة التي فكرتُ في أن أستعملها قبل المقدمة، حيث أمنح الكاتب الصلاحية لأن يكون ساحراً، فاتناً، عرّافاً، ملحوظة لم أنتهِ منها أبداً؛ الكلمات لا تستقر كما ينبغي. في هذا الخريف من إعادة الكتابة، انتقلتُ من تفكير المرة الأولى إلى المرة الأخيرة، ولا أزال من دون الملحوظة الملائمة. هي ذي أنا، في نهاية الكتاب، مع أنه لا تزال هنالك ملفات عديدة من الملحوظات.

ثيمات «الزمن»، «الحب»، و«الألم» في (*آدا*) سُبِرت أيضاً في مراجع الرواية، إحالاتها، وحوارات نابوكوف التناصية. يبدأ هذا بالجملة الأولى بالذات: «كلّ العائلات السعيدة هي عائلات غير متشابهة تقريباً؛ كلّ العائلات التعيسة هي عائلات متشابهة تقريباً».[١] هذا يشوّه بصراحة الجملة الأولى من (*آنا كارنينا*) التي تقول في ترجمة روزماري إدموند، «كلّ العائلات السعيدة هي عائلات متشابهة إلا أنّ العائلة التعيسة هي تعيسة بحسب طريقتها».[٢] تلاعبات الراوي بالألفاظ ومحاكاته الساخرة تتواصل: «آنا أركادييڤنا كارنينا» كُتبت خطأً بحروف لغة أخرى بكونها «آنا أركاديڤيتش كارنينا» كي يسخر من عمل المترجمين الزائفين الذين يُحرّفون ويُخرّبون الأعمال الأدبية العظيمة لمّا تقع فريسة «المترجمين المدّعين والجهلاء»، كما تلاحظ ڤيڤيان داركبلوم في (*هوامش لآدا*).[٣] يستمر الراوية في تحذيرنا، أيضاً، بأنّ (*آنا كارنينا*) لها صلة قليلة إن لم نقل لا صلة لها بهذه الرواية، التي يُشير إليها باعتبارها «تاريخ أسرة» جزؤها الأول ربما يكون أقرب في رأيه إلى عمل آخر من تأليف تولستوي، (*الطفولة والأبوة*)، الذي نشرته (مطبعة پونتيوس)![٤] وهكذا يجري تقديمنا إلى أحد الاهتمامات الرئيسة للرواية من الفقرة الأولى. إنها تبدأ بالإشارة إلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر، غير أنّ الراوي يتكلّم بمفارقات، و، الأهم، الحقيقة لا تصل من خلال الراوي، بل من خلال الإحالات العَرَضية. بكلمات أخرى، القارئ الجاد لا يمكن أن يرضى ببساطة بقراءة وإعادة قراءة (*آدا*)، بل يتعين عليه أن يعرف إحالاتها ومصادرها أيضاً.

---

(١) م. س.، ٥ - ك.

(٢) تولستوي، «*آنا كارنينا*»، ١٣ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٧١، هوامش - ك.

(٤) م. س.، ٥، - ك.

يُحيل نابوكوف على ملامح وشخصيات من رواياته الأبكر في (*آدا*). نجد أنّ «لوليتا» هي موديل تنورة، وكذلك مدينة في ولاية تكساس تم تغيير اسمها - «أعتقد»، تكتب ڤيڤيان داركبلوم في الملحوظات، «بعد ظهور الرواية سيئة الصيت»[١]. يظهر سيرين بمظهر بِن سيرين، «عربي غابر فاحش، مُفسر الأحلام ذات الجناس التصحيفي»[٢]؛ آدا وڤان يترجمان فقرة من «قصيدة مشهورة» الآن كتبها جون شيد إلى اللغة الروسية.[٣] كما نصادف تلميحات هامشية. اسم بورخيس "Borges" أُعيد تشكيله ليُصبح أوزبيرغ "Osberg"، وهو «كاتب إسباني[٤] ذو حكايات جان طنّانة ونوادر صوفية - مجازية».[٥] من بين مصادر الكاتب الكثيرة، الكُتاب الروس، بخاصة تولستوي، لهم مكانة خاصة في هذه الرواية.[٦] كما يُحاكي نابوكوف محاكاة ساخرة قصة موباسان «القلادة».[٧] يُصبح اسم فلوبير فلوبيرغ ويتم تقليد أسلوبه،[٨] وكذلك هويالحال مع هنري جيمس، المُسمّى الدكتور هنري.[٩] رواية (*منسفيلد پارك*)[١٠] تُذكر مراراً، وفي نقطة معينة حتى

---

(١) م. س.، ٦٧٣، ٨٨، ٢١ - ك.
(٢) م. س.، ٣٩١ - ك.
(٣) م. س.، ٦٦٥ - ك.
(٤) خورخي بورخيس: كاتب أرجنتيني يكتب بالإسبانية. ربما كانت الكاتبة تقصد هذا - م.
(٥) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٧٥- ك.
(٦) م. س.، ٧١، ٦٧٤، في هامش داركبلوم. راوي «*آدا*»، على غرار نابوكوف، يصر في أثناء التعليم في محاضراته على أنّ مصطلح «المونولوج الداخلي»، أو «تيار الوعي» هما من ابتكار تولستوي - ك.
(٧) م. س.، ٦٧٥ - ك.
(٨) م. س.، ٦٧٧ - ك.
(٩) م. س. ٥٥٤ - ك.
(١٠) منسفيلد پارك: رواية للكاتبة البريطانية جين أوستن - م.

آدا تُشير إلى نفسها بكونها البطلة فاني برايس.[١] مع أنّ شخصيات (*منسفيلد بارك*) هم أقارب، الاختلافات مع (*آدا*) هي اختلافات عديدة بحيث إنّ التلميح يجب أن يؤخذ أكثر باعتباره مزحة. بقطع النظر عن التقليد واللامبالاة في ألعاب المؤلف هذه، الثيمات المحورية المتصلة بالحب، الزمن، والفقدان في (*آدا*) حاضرة في التلميحات المتكررة إلى عملين من أعمال شاتوبريان[٢]، بالأخص (*أتالا*) و(رينيه). يُقال لنا إنّ آدا تسمّي ڤان «*العزيز*، رينيه *العزيز جداً*»[٣]، مُشيرة إلى حب أميلي لشقيقها رينيه في رواية شاتوبريان القصيرة.[٤] ڤان أيضاً يؤلف قصيدة بالإنكليزية تحتوي على أشعار من قصيدة لشاتوبريان («ذكريات من بلاد فرنسا»)، التي تُخبرنا ڤيڤيان داركبلوم في واحدة من الأفكار المتكررة بالرواية: «*Oh! Qui me renda mon Hélène. Et ma montagne et le grand Chêne*» (آه! مَن سيُعيد إليّ هيليني، / وجبلي، وشجرة البلوط الضخمة؟).[٥]

الإحالات الأدبية المستمرة والحوارات التناصية هي علامات تجارية نابوكوفية، والأدوات العديدة الواعية بذاتها في (*آدا*) المُفصّلة أدناه تتبعُ التقليدَ الذي يرى أولتر أنه بدأ بـ(دون كيخوته) واستمر عبر (*تريسترام شاندي*)[٦]، (توم جونز)[٧]، (*جاك المؤمن بالقدر*)، و، في

(١) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٨٣ - ك.
(٢) شاتوبريان: كاتب فرنسي - م.
(٣) العزيز، رينيه العزيز جداً: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي cher , trop cher René , - م.
(٤) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٧٧. انظر أبيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٧٦ - ١٨١، للتعرّف على مزيد من أهمية شاتوبريان في «*آدا*» - ك.
(٥) نابوكوف، «*آدا*»، ٦٧٨ - ك.
(٦) تريسترام شاندي: رواية للكاتب الإنكليزي ـ الإيرلندي لورنس شتيرن - م.
(٧) توم جونز: رواية هزلية للروائي والكاتب المسرحي البريطاني هنري فيلدنغ - م.

القرن العشرين، ريمون كينو[1] ونابوكوف. إلا أنّ (*آدا*) مميزة في أنها لم يكن القصد من ورائها أن تخدع القارئ: إنها لا تتظاهر بكونها قصة حقيقية بل بدلاً من ذلك تؤكد على تصنّعها. (*آدا*) تُعلن عن نفسها بكونها رواية، اهتماماتها الرئيسة هي الأدب والكلمات. الشخصيات الروائية لا توجد إلا حين تصل الرواية إلى النهاية. وبالتالي، فإنّ الوعي بالانحطاط والموت هو محور الرواية، مهما سعت الرواية كثيراً لأن تتحدّى الزمن.

سبستيان نايت «استعمل المحاكاة الساخرة كنوع من نقطة الانطلاق كي يقفز إلى أعلى عاطفة»، وفي (*آدا*)، أيضاً، المحاكاة الساخرة تمكّن التباين، المجاوَرة الأسلوبية. (*آدا*) ليست فقط قصة حب بأسلوب الروايات التقليدية. إنها رواية تُكيّف بوعي كلّ الصور البلاغية المألوفة لقصص حب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: الحب ممنوع، العقبات والصعوبات شائعة، الخلفية والصدارة هما أشبه بالحلم، هنالك انحرافات وإفادات محصورة بين هلالين، متنافسون وورثة، و، للعشاق، حالات الفراق والتئام الشمل. هنالك أدوات سردية تتضمن علاقات رسائلية ومبارزات. كما يشرح هايد، الغرام في (*آدا*) هو غرامٌ ينطوي على سِفاح القربى، مُعيداً إلى الذهن العلاقة (الرومانسية) بين الشاعر وإلهة الإلهام، إلهة الإلهام هبطت من إلهة الذكرى، كي تجعل الشاعر قادراً على الاستذكار.[2] «أدوات سرد القصص القديمة»، يقول ڤان، «ربما لا يقوم بمحاكاتها محاكاة ساخرة إلا الفنانون العظام وغير الإنسانيين، لكن فقط الأقارب المُقرّبون بوسعنا أن نصفح عنهم بسبب القصائد الشهيرة التي تُعيد الصياغات».[3] إن التحدي الساخر لكُتاب

---

(١) ريمون كينو: روائي، ناقد، شاعر، ومحرر، وأحد المشاركين في تأسيس مجموعة (أوليبو) الأدبية؛ فرنسي الجنسية - م.

(٢) هايد، «ڤلاديمير *نابوكوف*»، ١٩٩ - ك.

(٣) نابوكوف، «*آدا* »، ٢٧٩ - ك .

الأجيال السابقة يتطلّب مؤلفاً على الأقل بنفس الدرجة من القابلية مثل موضوعه. ڤان يعتبر، زيادة على ذلك، أصالة الأسلوب الأدبي هو الذي يشكّل الإخلاص الحقيقي الوحيد لدى الكاتب، أيّ كاتب. ما هو الشكل الذي يتخذه هذا كلّه في (*آدا*)؟ في مطلع الرواية، لمّا يزور ڤان (آرديس) لأول مرة، يزوّدنا الراوي بوصف لـ(آرديس)، حيث، «في المنعطف الثاني، العلاقة الرومانسية ظهرت في البروز الوديع للروايات القديمة».[١] جمع أپيل عدداً من الأمثلة التي تُظهِر سخرية (*آدا*) من الروايات التقليدية طوال الرواية، مجادلاً أنّ (*آدا*)، أساساً، «كورس استقصاء هادئ، إكمال للمنهج الدراسي (الأدب ٣١١ - ٣١٢، [الرواية: أوستن إلى نابوكوف])».[٢] نقاد آخرون، على أية حال، يجدون أنّ مدى الرواية حتى أكبر، مُشيرين إلى أنّ نابوكوف لا يُبدي أيّ تقييد في السخرية من الرواية الرائجة.[٣]

على الرغم من التلاعب بالكلمات والردود البارعة، الشأن الضمني شأنٌ جاد: عصر الرواية الواقعية العظيمة وصل إلى نهايته، لسوء الحظ، ومع ذلك إنه شيء لا مَفرّ منه أنّ التقليد يجب أن ينتهي في المحاكاة الساخرة. (*آدا*) تُخفي جزئياً تمجيداً للروايات الواقعية العظيمة؛ إنها تحاكيها محاكاةً ساخرة، تهجوها، وتُقلّدها بقصد الإضحاك، وتُظهِر، أيضاً، تقديراً وعرفاناً بالجميل، دَيْناً. إنها تضع الواقعية أمام الاختبار. (*آدا*) هي قصة الفردوس المفقود، و، مثلاً،

---

(١) م. س.، ٤٢ - ك.

(٢) أپيل، «[*آدا*] موصوفة»، ١٧٠ - ١٧٥ - ك.

(٣) رَمپتون، «*دراسة نقدية في الروايات*»، ٢٠٥ - ٢٠٦، هامش ٤١. رَمپتون، على العكس من معظم النقاد، يعتقد أنّ نابوكوف في «*آدا*» يتعامل حصراً مع الروايات الرائجة. غير أنه كلّما يجمع المرء أمثلة أكثر، يشعر أنه يميل أكثر لأن يصل إلى جانب أولتر، الذي يرى مدى الروايات كونه أوسع بكثير؛ انظر أولتر، «[*آدا*] أو لآلئ الفردوس»، ١٧٩ - ١٨٠ - ك.

العودة إلى أساليب كُتاب عصر انطوى شيءٌ غير ممكن. كما عبّر أولتر، الفنان الحرّ، الذي لا يُكبح جماحه لا يخلق فقط طيوراً فاتنة، سماوية، بل يخلق مسوخاً أيضاً. ليس من الممكن أن نهرب من رؤية نابوكوف المجازية.[1] نحن بالطبع نعود إلى مركز الألم: إلى مرور الزمن الذي لا رجعة فيه.

في (*آدا*)، الراوي - ڤان - يكتب أحداثاً متسلسلة على ما يبدو. حبكة الرواية، إذاً، حبكة خطية بنحو خادع، تتقدّم وفقاً للتسلسل الزمني. غير أنّ كلّ لحظة من لحظات السرد يغطيها التعليق؛ الزمن الخطي تقطعه باستمرار تمعن آدا وڤان في ذكرياتهم وهم الآن في سن الشيخوخة. الماضي يفرضُ ثقلَه على الحاضر، والحاضر يُقيّم ثانية الماضي باستمرار، يختبره ويؤسسه من جديد. مقاطعات وعراقيل ڤان وآدا تُظهِر تدخّل الماضي في الحاضر. عملياً، آدا وڤان يفرضان زمنهما المرغوب فيه على الزمن «الحقيقي» للرواية، ليس فقط يعيدان خلق الواقع في الذكرى، بل يُعيدان خلق الزمن أيضاً. زمن الرواية لا يُسجَل على التقويم أو الساعة الجدارية لأنه زمنٌ أبديّ، معتمدٌ على الإبداع، لا على التسلسل الزمني. إن تمثل الزمن هو في حوار مع ثنائيات الواقع والفن، والفردوس والجحيم، الحركة المباشرة، الواضحة لسهم الزمن مقابل عقرب الزمن فيما يتعلّق بالتقدّم التدريجي وتراكم الذكريات. إن ثيمة (*آدا*) الرئيسة لا يُمكن فصلها عن بناء (*آدا*).

كلّ الثيمات المألوفة في روايات نابوكوف الأبكر وجدت في (*آدا*) تأصيلاً وفصاحة ليسا مفاجئين بل مُذهلين. لو كان بناء (*آدا*) قد تأسس على المحاكاة الساخرة للروايات التي تنتمي للعهود الأخرى، العدد الصرف للإحالات عليها، ليس فقط تحف كاتب عبقري من مثل تولستوي، الذي يضمر له نابوكوف الإعجاب الشديد، بل أيضاً الأمثلة

---

(١) أولتر، «[*آدا*] أو لآلئ الفردوس»، ١٨٨ - ك.

العادية لكُتاب البين بين، وهي أمثلة لا تحتاج إلى تفسير. فضلاً عن الرواية الواقعية العظيمة والرواية الرومانسية العظيمة، نجد أيضاً الميلودراما: نابوكوف يلعب بالتفاهة وبالصور البلاغية المبتذلة كي يصوّر الاختلاف بين ما هو أدب وما هو ليس أدباً. في واقعة الصور الفوتوغرافية التي أُخذت بواسطة خادم المطبخ، الصور تنقل نسخةً مختلفةً لقصة حب ڤان وآدا: آدا وڤان يكتشفان أنّ الخادم الذي أخذ الصور الفوتوغرافية ليس شاهدهما الوحيد: «صيفهما الأول في بساتين ومناطق النباتات السحلبية في متنزهات (آرديس) باتت سرّاً مقدساً ومَذهباً، في أنحاء الريف. الخادمات الميّالات للرومانس، اللواتي تتكون قراءاتهن من (جنيڤر) و(كلارا مورتڤاغو)، أحببن ڤان إلى درجة العبادة، أحببن آدا إلى درجة العبادة، أحببن حباً جماً الحرارة الملتهبة لـ(آرديس) في التعريشات. قرويوهم العاشقون، ينقرون الأشعار الغنائية على أوتار ڤيثاراتهم الروسية بأوتارها السبعة تحت العناقيد المُزهرة أو في حدائق الورود القديمة (فيما الشبابيك تمضي خارجاً واحداً بعد الآخر في القصر)، أضافوا أبياتاً شعرية أُلِّفت تواً - أبيات ساذجة، lackey-daisical»[١]، إلا أنها صادقة - إلى الأغاني الشعبية المتكررة بانتظام.[٢] بالمغايرة، الحاكِمة في (آرديس) هي امرأة ذات ميل أدبي، ونقرأ واحدة من قصصها لآدا وڤان، صيغت على غرار قصة موباسان المعنونة «القلادة».[٣] الأصالة المُضمَرة للقصة لا تخدع آدا وڤان حتى

---

(١) هنا، مرة أخرى، يتلاعب نابوكوف بالكلمات، كما أفادت آذر نفيسي في رسالتها الإلكترونية - م.

(٢) نابوكوف، «آدا»، ٤٦٥ - ك.

(٣) م. س. ٦٧٥. ڤيڤيان داركبلوم، في الملحوظات، تربط القصة مع قصة موباسان. القلادة التي تستعيرها بطلة القصة، وتضيعها، هي في الحقيقة قلادة زائفة، غير أنّ البطلة تُعيد شيئاً ما كأنه نصف مليون فرنك إلى صاحبة القلادة وتقضي زمن حياتها في فقر وعوز نتيجة للدَيْن الذي يجعلها تفعل هذا - ك.
القلادة: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي La Parure - م.

وهما في مقتبل العمر، مع أنّ القصة وكاتبها أصبحا مشهورين. تالياً، يسأل ڤان المُسِن، «هل كتبت الحاكِمة الغريبة والبشعة رواية بعنوان (*الأطفال الملعونون*)[١]؟ كي يتم إخراجها كفيلم سينمائي بواسطة دمى عابثة، يناقشون الآن إعدادها للسينما؟ كي يجعلوها «بايخة» أكثر من (كتاب الأسبوعين) الأصلي، ودعاياته الضاجة، المُغالى فيها؟»[٢]

[*الخِسة*] هي مسألة هذه النسخ كلّها؛ ولهذا السبب لا يُمكننا أن نحكم على قصة استندت فقط إلى موضوعها، لأن الموضوع حين ينفصل عن شكله لا يكون سوى [خِسة]. نابوكوف يكرر هذا المرة تلو الأخرى وبنحو ممل في رواياته، دروسه، مقالاته، وحواراته. إنّ وجهة نظر الكاتب، سواء أكانت صريحة أو مخفية، تعتمد على الشكل النهائي الذي تتخذه الرواية. من دون منظور سام ومميز، نابوكوف، أو أيّ كاتب عظيم آخر، سيكون معتمداً على كليشِّيهات مُبتذلة. الفن الحقيقي لا يُمكن الحصول عليه إلا من خلال ما يُشير إليه ڤان باعتباره «البصيرة الثالثة»، التي يُعرّفها بوصفها «خيالاً فردياً، مُفصّلاً بنحو سحريّ»[٣]. مع ذلك سائر هذه الأجناس أو نسخ القصص تكون بمنزلة حواجز كي تعترض سبيل الراوي. (*آدا*) لا تواجه فقط الحواجز التقليدية لقصص الحب التقليدية بل أيضاً حواجز قصص الحب الميلودرامية. ليس فقط مرور الزمن هو الذي يسرق الواقع من العاشقين: باعتباره كاتباً أدبياً، ڤان ليس لديه خيار آخر سوى أن يُطالب باسترداد واقع طفولة آدا، وطفولته هو، ليس فقط من الزمن بل أيضاً من الفن المبتذل بكثرة الاستعمال. من خلال كتابة (*آدا*)، ڤان وآدا قادران على إعادة خلق

---

(١) الأطفال الملعونون: وردت بالفرنسية في النص الإنكليزي Les Enfants Maudits. م.

(٢) م. س.، ٢٢٥ - ك.

(٣) م. س.، ٢٨٦، «البصيرة الثالثة» تستريح على، وتمدد: البناء المألوف لـ«البصيرة الثانية»، بمعنى الاستبصار - ك.

الواقع وعلى أن يثأر من الزمن و[*الخِسة*] على السواء. حين يتم ابتزاز آدا وڤان، يندم ڤان على الصور الفوتوغرافية لأنها «تُفسِد صورنا العقلية». كان رده هو أن يثأر، «أن أفتدي طفولتنا من خلال عمل كتاب منها: (*آرديس*)، تاريخ عائلة».[1] الحب والفن يلتقيان ويُكمل كلّ واحد منهما الآخر لأنّ ڤان يصون الماضي وحبه، حب المراهقة، من القبضات الجائرة للزمن، ويحميهما من الجهل والقسوة.

٦

نهاية (*آدا*) تُمثل مسألة مُثيرة للاهتمام. تنتهي (*مَنسفيلد پارك*) بقريبين، فاني وإدوارد، يتزوجان، من المفترض كي يعيشا بعدها بسعادة إلى الأبد. (*آنا كارنينا*) تنتهي بمأساة وموت. في (*آدا*)، العاشقان تنتهي بهما الحال أن يُقيما معاً بسعادة على مدى أعوام طوال، إلا أنّ نهايتهما السعيدة ليست النهاية السعيدة للكتاب. وراء كلّ نهاية سعيدة تقبع نهاية تعيسة لأنّ الحياة، الحياة بأسرها، تنتهي بالموت؛ نهاية أيّ قصة حياة هي الموت. العاشقان في (*آدا*) يواجهان حقيقة الحياة غير الموثوق بها. لكن، يا ترى، ماذا يستطيعان أن يفعلا بحقيقة الموت؟ في نهاية الرواية، آدا العجوز وڤان الشيخ يناقشان المستقبل. مَن منهما سوف يموت أولاً؟ رد فعلهما الجريء إزاء حتمية الموت لم يكن غير متوقع جداً. آدا وڤان يلتحمان، كي يُصبحا ڤانيادا. «آدا. ڤان. آدا. ڤانيادا. لا أحد. كلّ واحد منهما يُريد أن يذهب أولاً، كي يمنح، بواسطة التضمين، حياة أطول للآخر، وكلّ واحد منهما يرغب أن يذهب أخيراً، كي يوفر على الآخر ألم، أو هموم الترمّل».[2] مَن سيموت أولاً؟ الجواب هو: لا أحد منهما. بعد وقت

---

(١) م. س.، ٤٦٢ - ك.

(٢) م. س.، ٦٦٣ - ك.

قصير، السؤال لم يعد ينطبق عليهما. راوي السطور الآتية، الذي يكون إما ڤان أو آدا، يقول إنّ «البطل والبطلة عليهما أن يقتربا كثيراً جداً أحدهما من الآخر في الوقت الذي يبدأ فيه الهلع، قريبين جداً من الناحية العضوية، بحيث إنهما يتداخلان، يتراكبان، يتفاعلان[١]، وحتى إذا وُصفت نهاية ڤانيادا في الخاتمة، نحن، الكتّاب والقراء، يجب أن نكون عاجزين عن اكتشاف (قصير النظر، قصير النظر) مَن بالضبط الذي سيبقى على قيد الحياة، داڤا أو ڤادا، أندا أم ڤاندا».[٢] بما أنّ الماضي والحاضر يختلطان، آدا وڤان يُعلنان أنهما لن يموتا بل سيلتحمان بالفن وأيضاً أحدهما بالآخر، و«إذا كانا يرغبان بأن يموتا فسوف يموتان، إذا جاز التعبير، في الكتاب المُنتهي».[٣] بكلمات أخرى، عاشقانا سوف يذوبان في الكتاب نفسه، (*آدا*).

في الصفحة الأخيرة من الكتاب وبأسلوب تعبير سحري، يذوب الراوي في المحرر، وهذا الأخير نفسه يختفي هو أيضاً. الفقرات التالية هي وصف للكتاب، فضلاً عن كونها تلخيصاً للحبكة، للموضوع، تلخيصاً للشخصيات الروائية ووصفاً لأسلوب الكاتب، النصوص المُلحقة بالكتاب ذي الغلاف الخلفي النموذجي أو نص الفهرس. «ثنائيُنا اللذان أجهدهما الزمن، المستلقيان باستقامة» يموتان في الكتاب المنتهي، يدخلان «عدن أو هاديس، يدخلان إلى نثر الكتاب أو شعر دعايته المُغالى فيها».[٤] هذه الفقرات تقدّم وتُعلن عن الكتاب وتسعى إلى إقناع القارئ، الذي وصل الآن إلى النهاية، كي يقرأ (*آدا*). بالنسبة لنابوكوف، الخلاص ممكن فقط للعاشقين ومن

---

(١) في الواقع، استعمل الكاتب كلمة ''interache''، وهي كلمة مُختلَقة، لكننا آثرنا استعمال كلمة «يتفاعلان» - م.

(٢) م. س - ك.

(٣) م. س.، ٦٦٧ - ك.

(٤) م. س. - ك.

خلال الفن وحده. وهذا أيضاً هو الاستنتاج الذي وصلنا إليه في (*لوليتا*). من خلال كتابته (*لوليتا*)، همبرت يُخلّد لوليتا العائدة له ويُخلّد نفسه. بمعنىً من المعاني، كينبوت، أيضاً، يذوب في الفهرس في نهاية (*نار شاحبة*). الإشارة الوحيدة إلى موته هو أنّ دخول زِمبلا، الدخول الأخير في الفهرس والحرف الأخير من الأبجدية، تُرِك ناقصاً. زِمبلا العائدة له مُعَدة بحسب الطلب. في (*انظر الى المُهرّجين!*) ڤاديم، على خلاف كينبوت، قادر على الوقوع في الحب وباستطاعته الوصول إلى نهاية الكتاب في حالة سعيدة، كونه استعاد الواقع أخيراً. إنه يُقبّل يد الواقع ويقع في حلم الموت.

من بين الشخصيات في الروايات الأبكر، فيودور ربما يُمكننا أن نعتبره الشخصية الأسعد. في نهاية (*الهدية*)، حين وجد فيودور، أخيراً، الحب (والقدرة على الكتابة)، يبدأ بالعمل على الرواية. في السطور القليلة الأخيرة يُقلّد (يوجين *أونيجين*) في توديعه لكتابه. الشخصيات الروائية في (دعوة *إلى قطع رأس*) و(بيند سينيستر)، على أية حال، يطلبون أن يسرع الكاتب لنجدتهم في نهاية كلّ كتاب. نابوكوف يُجبر بطل (دعوة *إلى قطع رأس*)، مع أنه يفعل ذلك بطريقة غير مباشرة، على الوقوف على قدميه. ولمّا تنهار المهزلة أخيراً، سنسيناتوس يستطيع أن يترك العالَم المهلهَل للنظام الدكتاتوري وراءه ويلتحق بالكاتب. كروغ، بطل (بيند سينيستر)، يواجه مصيراً مروِّعاً أكثر، والمؤلف لا خيارَ أمامه باستثناء الدخول إلى الكِتاب كي ينقذه. الرواية تنتهي بفراشة تحطّ على حافة الشباك. هل إنّ هذه المرحلة قريبة من التحوّل؟ هذه النهاية تشبه حالة «ف»، راوي (حياة سبستيان *نايت الحقيقية*)، الذي يندمج مع سبستيان لمّا تنتهي الرواية. في الواقع، كلاهما يذوبان في الكاتب. پنين المحبوب وحده الذي يتحمل القسوة من دون مساعدة. إنه يهرب من سحرة السرد الحاقدين كي يخلق عالَماً آخر في مكان آخر. بشكل من الأشكال، پنين هو باكورة أبطال أعمال

نابوكوف التالية التي تُصبح فيها النهاية السعيدة فعّالة، سعيدة بمعنى التغلّب على العوالم المفروضة علينا. في نهاية (*تكلّمي أيتها الذكريات*)، نابوكوف ذو السنوات الإحدى والأربعين، صحبة ڤيرا ودميتري، يهربون من ألم ومعاناة أوروبا كي يخلقوا، على الرغم من العقبات كلّها التي أعقبت ذلك وعلى حساب فقدان لغته الأم، وطناً مثالياً في لغة أجنبية.

أيّ نوع من النهايات هذه التي يُمكنني أن أكتبها لهذا الكتاب؟ باستطاعتي أن أعود إلى قصيدة نابوكوف التي ألّفها في العام ١٩٣٣، التي يكتب فيها: «ربة الإلهام العائدة لي لا تلومني: في دراسة رعشات الحياة، كلّ شيء جميل».[١] ربما هذه هي أفضل نهاية لهذا الكتاب، الذي هدفه الرئيس هو أن يدعو قراءه كي يقرأوا، أن يقرأوا ثانية عمل نابوكوف. استعرتُ العنوان، الثيمات، وحتى الصيغة من نابوكوف، غير أنّ المسؤولية تجاه الكِتاب في النهاية تعود إلى كاتبة هذه السطور، بالطريقة نفسها التي يحمل دفتر ملحوظات المدرسة اسم الطالب (أو الطالبة) وعنوانه (وعنوانها). العنوان مهم بالأخص في هذه الحالة: إيران، آسيا، الأرض (بكلمات أخرى، الـ[تيرا] التي يُحلَم بها في [تيرا المعاكسة]). أتمنى الآن إشارة عطف أخيرة من السيد «ر»، بطل «*أشياء شفافة*» كسير الفؤاد. أشعر أنّ بوسعي الآن أن أتعاطف مع الغواية المُربِكة والوجع. كلّ شيء يبدأ بحب الاطلاع. وحب الاطلاع يحث السيد «ر» كي يمد يد العون. هل هذه نهاية سعيدة؟ أتمنى أن يرافق «المُبتدئة» التي تكتب هذه السطور (وكلّ الذين سيتهيأ لهم قراءَتها)، ليس فقط إلى حدّ الجملة الأخيرة، والأصعب، في هذا الفصل الأخير، بل حتى ما وراء حدود الكتاب.

---

(١) كارلينسكي، «نابوكوف وتشيخوف»، ١٣. من قصيدة روسية غير مترجمة عنوانها الإنكليزي هو «البيولوجيا» في ترجمة كارلينسكي - ك.

بيبلوغرافيا

بقلم ڤلاديمير نابوكوف

Ada or Ardor: A Family Chronicle. London: Penguin, 2012.

The Annotated Lolita. Edited by Alfred Appel. New York: Vintage, 1991.

Bend Sinister: London, Penguin, 2012.

Collected Poems. Translated by Thomas Karshan and Dmitri Nabokov. London: Penguin, 2012.

Collected Stories: London: Penguin, 2001.

Despair. Translated by Dmitri Nabokov. London: Penguin, 2012.

The Enchanter. Translated by Dmitri Nabokov. London: Penguin, 2009.

The Eye. Translated by Dmitri Nabokov. London: Penguin, 2010.

The Gift. Translated by Michael Scammell and Dmitri Nabokov. London, Penguin, 2012.

Glory. Translated by Dmitri Nabokov and the author. London: Penguin, 1974.

Invitation to a Beheading. Translated by Dmitri Nabokov and the author. London: Penguin, 2001.

King, Queen, Knave. Translated by Dmitri Nabokov and the author. London: Penguin, 2010.

Laughter in the Dark. Translated by the author. London: Penguin, 2010.

Lectures on Don Quixote. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Lectures on Literature. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

Lectures on Russian Literature. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt, 1981.

Lolita: A Screenplay in Plays. London: Penguin, 2012.

Look at the Harlequins! London: Penguin, 2011.

The Luzhin Defense. Translated by Michael Scammel and the author. London: Penguin, 1994.

Mary. Translated by Michael Glenny and the author. London: Penguin, 2012.

Nabokov's Dozen. New York: Doubleday, 1958.

Nikolai Gogol. New York: New Directions, 1961.

The Original of Laura. Edited by Dmitri Nabokov. London: Penguin, 2009.

Pale Fire. London: Penguin, 1973.

Pnin. London: Penguin, 2010.

Poems and Problems. New York: McGraw - Hill, 1981.

The Real Life of Sebastian Knight. London: Penguin, 2001.

A Russian Beauty and Other Stories. Translated by Dmitri Nabokov, Simon Karlinsky, and the author. New York: McGraw - Hill, 1973.

"Sartre's First Try", *New York Times Book Review*, April 24, 1949, 3.

Selected Letters, 1940 - 1977. Edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

Selected Poems. Translated by Thomas Karshan. New York: Knopf, 2012.

Speak, Memory. New York: Vintage, 1989.

Strong Opinions. London: Penguin, 2012.

The Tragedy of Mister Morn. Translated by Anastasia Tolstoy and Thomas Karshan. London: Penguin, 2012.

Transparent Things. London: Penguin, 2012.

(with Edmund Wilson) *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov - Wilson Letters, 1940 - 1971*. Edited by Simon Karlinsky. Berkeley: University of California Press, 2001.

(with Edmund Wilson) *The Nabokov - Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940 - 1971*. Edited by Simon Karlinsky. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.

عن ڤلاديمير نابوكوف وأعمال أخرى

Alter, Robert. "*Ada* or the Perils of Paradise". *In Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 175 - 190. New York: Chelesa House, 1987.

—. "Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics", *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*. Number 17 (Winter 1970): 41 - 59.

—. *Partial Magic: The Novel as a Self - Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Appel, Alfred. "*Ada* Described". *Triquartely: For Vladimir Nabokov on his Seventieth Birthday*. Number 17 (Winter 1970): 160 - 186.

Bader, Julia. *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkeley: University of California Press, 1972.

—. "*Sebastian Knight*: The Oneness of Perception". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 15 - 26. New York: Chelsea House, 1987.

Berberova, Nina, "The Mechanics of *Pale Fire*". *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*. Number 17 (Winter 1970): 154 - 155.

Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. London: Vintage, 1933.

—. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. London: Vintage, 1933.

Burgess, Anthony. "To Vladimir Nabokov on His 70th Birthday". *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*, Number 17 (Winter 1970): 336 - 337.

Carroll, Lewis. *The Annotated Alice*. Edited by Martin Gardner. New York: W.W.Norton, 2000.

Chudacoff, Helga. "Schemetterlinge sind wie Menschen", *Die Welt*, Septemper 26, 1974, iii.

Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste*. Translated by Michael Henry. London: Penguin, 1986.

Erlich, Victor. *Russian Formalism: History - Doctrine*. Second edition. The Haque: Mouton, 1965.

Field Andrew. *Nabokov: His Life in Part*. New York: Penguin, 1978.

—. *V N: The Life and Art of Vladimir Nabokov*. London: Futura, 1987.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1971.

Grams, Paul. "The Biographer as Meddler". In *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 193 - 202. Ann Arbor: Ardis, 1974.

Hughes, Robert P. "Notes on the Translation of Invitation to a Beheading". *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*, Number 17 (Winter 1970): 284 - 292.

Hyde, G. M. *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London: Marion Boyars, 1977.

Johnson, Barton. "*Look at the Harlequins!* Dementia's Incestuous Children". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 330 - 340. New York: Chelsea House, 1987.

Johnson, Samuel. *Johnson on Shakespeare*. Edited by Arthur Sherbo. Two volumes. New Haven: Yale University Press, 1968.

Karlinsky, Simon. "Nabokov and Chekov: The Lesser Russian Tradition". In *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday* , Number 17 (Winter 1970): 7 - 16.

Kernan, Alvin B. "The Audience Disappears in Nabokov's *Pale Fire*". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov* , edited by Harold Bloom, 101 - 125. New York: Chelsea House, 1987.

Maddox, Lucy. "*Pnin*". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 143 - 156. New York: Chelsea House, 1987.

Moynahan, Julian. "*Lolita* and Related Memories". *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*, Number 17 (Winter 1970): 247- 252.

Nicol, Charles D. "Pnin's History" In *Novel: A Forum for Fiction*. Nomber 4 (Spring 1971): 197 - 208.

Peterson, Dale E. "Nabokov's Invitation: Literature as Execution". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 83 - 99. New York: Chelsea House, 1987.

Pilon, Kevin. "A Chronology of *Pale Fire*". In *A Book about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 218 - 225. Ann Arbor: Ardis, 1974.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems*. New York: Modern Library, 1938.

Proffer, Carl. "*Ada* as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature". In *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 249 - 279. Ann Arbor: Ardis, 1974.

Rampton, David. *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

—. *Vladimir Nabokov: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rowe, William W. " Pnin's Uncanny Looking Glass ". In *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 182 - 192. Ann Arbor: Ardis, 1974.

Seidel. Michael. "Stereoscope: Nabokov's *Ada* and *Pale Fire*". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov* , edited by Harold Bloom, 235 - 258. New York: Chelsea House, 1987.

Sharpe, Tony. *Vladimir Nabokov*. London: E. Arnold, 1991.

Shklovsky. Viktor. "Art as Technique" (1917). In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marion j. Reis, 3-24. Lincolin: University of Nebraska Press, 1965.

—. "Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary" (1921). In Lemon and Reis, *Russian Formalist Criticism*, 25 - 57.

Sprowles, Alden. "Preliminary Annotation to Charles Kinbote's Commentary on *Pale Fire*". In *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 226 - 247. Ann Arbor: Ardis, 1974.

Tolstoy, Leo. *Anna Karenina*. Translated by Rosemary Edmonds. London: Penguin, 2009.

Walker, David. "The Person from Porlock: *Bend Sinister* and the Problem of Art". In *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*, edited by Harold Bloom, 259 - 282. New York: Chelsea House, 1987.

Wezsteon, Ross. "Nabokov as Teacher". *Triquarterly: For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday*, Number 17 (Winter 1970): 240 - 246.

Zeller, Nancy Anne. "The Spiral of Time in *Ada*". In *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, edited by Carl R. Proffer, 280 - 290. Ann Arbor: Ardis, 1974.



شكر وعرفان

في مراجعة الترجمة من أجل نشرها بالإنكليزية، أدركتُ أنني بحاجة ماسة إلى تنقيح ضخم. أود أن أشكر الأشخاص المذكورة أسماؤهم تباعاً لأنهم جعلوا عملية التنقيح أسهل وأسلس بكثير. سارة شالفنت، وكيلتي الأدبية في (وكالة وايلي)، وكدأبها قدّمت دعمها غير المتردد، نصيحتها الحكيمة، وتشجيعها الصبور. كما أنني ممتنة جداً لتشارلز باكن من (وكالة وايلي) لدعمه المستمر واقتراحاته الذكية. تشارلز، جيسيكا فريدمان، وسارة والتنغ فحصوا بدقة المخطوطة كلّها، كلّ واحد منهم قدّم تعليقات مُتبّصرة وتحريرات مُفيدة. إنه لمن دواعي سروري أن أتعاون مع ڤاليري مايلز. أثمّنُ دعمَها وصداقتَها. أود أن أوجّه شكري لناشريّ في (يال) على دعمهم وصبرهم، بخاصة محرري دان هيتون على قراره، وضوحه ودقّته. وإيريكا هانسون على فحصها الممتاز للوقائع.

هذا الكتاب ما كان ليوجد في شكله الحالي من دون طلبتي في إيران. كان شغفهم بالأدب وتقديرهم الاستثنائي لڤلاديمير نابوكوف هما المصدرَين الرئيسَين للتشجيع والإلهام في كتابته.

وأفراد أسرتي، بيجان، نيغار، ودارا نادري، أشكرهم على حبهم، صبرهم، وحس الفكاهة لديهم.

المحتويات

هذا الكتاب

إن نابوكوف مدين للشرارة الأولى من وعيه التام إلى نكتة، ويستنتج أنه وفقاً لنظرية التلخيص، «أول الكائنات على الأرض التي تهيأ لها أن تعي بالزمن هي أيضاً أول الكائنات التي تهيأ لها أن تبتسم».

أفكار نابوكوف في الختام تشكّلت في ثيمة الثيمات هذه، أي «الزمن كسجن». إنها تصنع الأساسات لنص عمله المطبوع، ما ينحتُ انحناءاته وانعطافاته. في هذا الكتاب شرعتُ في استكشاف تطور هذه الخطط الثيمية في العمق. المنفى، الواقع في مقابل الحلم، القسوة والألم، الفن والحب (أو الحب والفن): هذه هي كُتل البِناء التي شيّد بها نابوكوف عالمه السردي.

هذا الكتاب هو أقل باعتباره نتيجة لقرارٍ واعٍ من كونه نتيجة افتتان بثيمات نابوكوف واليقظة التي حرّكتها فيّ كقارئة. أرى لولب نابوكوف يتوهج في عقلي. أرى توقّده من أعماق ظلمة مطلقة، التفافه يشع بالألوان.



